Theorie und Literatur

der

deutschen Dichtungsarten.

Ein Handbuch

zur

Bildung des Stils und des Geschmackes.

Nach den besten Hilfsquellen

bearbeitet

von

Dr. Philipp Mayer.

Dritter Band.

Wien.

Gedruckt und im Verlage bei Carl Gerold.

1824.

Inhalt des dritten Bandes.

Dramatische Dichtungen.

Seite

Allgemeine Grundsätze. — Von dem Wesen des Dramatischen überhaupt 3

Schauspiel 5

Von der Handlung im Schauspiel und ihren nothwendigen Eigenschaften. — 1. Vollständigkeit 7

2. Einheit 9

Einheit der Zeit 11

Einheit des Ortes 12

3. Wahrheit 14

4. Wichtigkeit 15

Von dem Umfange dramatischer Gedichte 16

Von der Würde der Darstellung (Schicklichkeit). 17

Von dem Stile im Drama 19

Poetische Gerechtigkeit 20

Von der Exposition, Peripetie, Katastrophe 20

Nutzen und Interesse des Drama 22

Geschichte der Entstehung des Drama 23

Eintheilung der dramatischen Gedichte 24

A. Tragische Dramen 24

Von dem Wesen des Tragischen überhaupt. 25

Begriff und Zweck der tragischen Dichtungen 28

Schicksal 30

Seite

Sittlicher Kampf 32
Eintheilung der tragischen Dramen 34
I. Antike Tragödie 34
1. Schicksals-Idee in der antiken Tragödie 34
2. Idealität der Darstellung 35
3. Der Chor 36
Von dem Stoffe der antiken Tragödie 38
II. Romantische Tragödie 40
Geschichte der Ausbildung der romantischen Tragödie . . 43
Bruchstücke aus deutschen Tragödien:
Bruchstück aus Nathan der Weise 46
» aus Tasso 53
» aus Wallenstein 66
» aus Mäon 82
» aus den Templern auf Cypern 88
» aus Correggio 100
» aus König Yngurd 117
» aus Baldur der Gute 126
» aus Prinz Fridrich von Homburg 133
» aus der Erdennacht 150
» aus Van Dyck 158
» aus Ernst von Schwaben 168
» aus dem goldenen Bließ 172
» aus dem Bilde 186
B. Komische Dramen. — Von dem Komischen überhaupt 196
Eintheilung der komischen Dramen 199
I. Alte Komödie 200
II. Neuere Komödie. — Von dem Lustspiele 202
Zweck des Lustspiels 205
Von der äußeren Form des Lustspieles 206
Eintheilung der neueren Komödie 206
1. Die Posse 207

Seite
2. Das reine Lustspiel 208
Von dem Intriguen-Lustspiele 208
Von dem Charakter-Lustspiele 209
Bruchstücke aus deutschen Komödien:
Bruchstück aus Minna von Barnhelm 212
» aus den deutschen Kleinstädtern 218
» aus den Vertrauten 224
C. Gemischte Dramen. 229
1. Von dem Schauspiele in der gewöhnlichen Bedeutung. 229
Das Ritterschauspiel. 230
Bruchstück aus Götz von Berlichingen 230
Das Familiengemälde 234
Bruchstück aus den Jägern 235
Das rührende Drama 243
Bruchstück aus den Hussiten vor Naumburg 243
Das bürgerliche Trauerspiel 251
Bruchstück aus Emilia Galotti. 252
2. Von der Oper 258
Bruchstück aus Euryanthe 261
3. Von dem Melodram 266

Biographische und kritische Notizen von den vorzüglichsten dramatischen Dichtern Deutschlands.

Nach ihrer chronologischen Folge geordnet.

Fridrich Gottlob Klopstock 267
Gotthold Ephraim Lessing 268
Heinrich Wilhelm von Gerstenberg 271
Fridrich Ludwig Schröder 272
Johann Wolfgang von Göthe 273
Johann Anton Leisewitz 278
Fridrich Maximilian von Klinger 278

Seite
Franz Maria Babo 279
Johann Fridrich Jünger 279
August Wilhelm Iffland 280
Johann Christoph Fridrich von Schiller 282
August Fridrich von Kotzebue 286
Fridrich Kind 289
Fridrich Ludwig Zacharias Werner 289
Heinrich Joseph, Edler von Collin 293
Ludwig Tieck 295
Johanna Franul von Weißenthurn 296
Dr. Amand Gottfried Adolph Müllner 297
Fridrich Baron de la Motte Fouqué 299
August Klingemann 301
Heinrich von Kleist 302
Christoph Ernst, Freiherr von Houwald 307
Matthäus Edler von Collin 309
Adam Öhlenschläger 310
Theodor Körner 312
Franz Grillparzer 314
Dr. Ernst Raupach 316
Verzeichniß der übrigen bedeutenden dramatischen Schriftsteller in Deutschland . . . 317

Einiges über Poesie und ihre Eintheilung.

Von der Poesie überhaupt 321
Antike Poesie 324
Romantische Poesie 327

Alphabetisches Verzeichniß

derjenigen deutschen Schriftsteller, über welche in diesem Buche historische und kritische Notizen vorhanden sind.

J. B. v. Alxinger, B. I. S. 171.
C. M. Babo, B. III. S. 279.
J. Baggesen, B. I. S. 183.
F. X. Bronner, B. I. S. 171.
S. Chr. Brun, geb. Münter, B. II. S. 162.
G. A. Bürger, B. I. S. 160; B. II. S. 149.
M. Claudius, B. II. S. 142.
Clauren, B. I. S. 198.
H. v. Collin, B. III. S. 293.
M. v. Collin, B. III. S. 309.
C. Ph. Conz, B. II. S. 159.
J. A. Cramer, B. II. S. 133.
M. Denis, B. II. S. 138.
J. J. Dusch, B. II. S. 136.
J. J. Engel, B. I. S. 155.
M. Enk, B. II. S. 171.
J. D. Falk, B. II. S. 164.
P. Flemming, B. II. S. 126.
F. B. de la Motte Fouqué, B. I. S. 190; B. III. S. 299.
C. B. de la Motte Fouqué, B. I. S. 193.
G. v. Gaal, B. I. S. 200.
Ch. F. Gellert, B. I. S. 142; B. II. S. 129.
H. W. v. Gerstenberg, B. II. S. 139; B. III. S. 271.
S. Geßner, B. I. S. 148.
J. W. L. Gleim, B. I. S. 144; B. II. S. 130.
F. Grillparzer, B. III. S. 314.
L. F. G. v. Göckingk, B. II. S. 148.
J. W. v. Göthe, B. I. S. 162; B. II. S. 150; B. III. S. 273.
J. N. Götz, B. II. S. 132.
F. v. Hagedorn, B. I. S. 141; B. II. S. 127.
G. A. v. Halem, B. II. S. 155
A. v. Haller, B. II. S. 128.
J. P. Hebel, B. II. S. 169.
J. G. v. Herder, B. I. S. 156; B. II. S. 145.
Th. G. v. Hippel, B. I. S. 154.
L. Chr. H. Hölty, B. II. S. 149.
E. T. A. Hoffmann, B. I. S. 193.
F. Horn, B. I. S. 194.
E. F. v. Houwald, B. III. S. 307.
F. H. Jacobi, B. I. S. 156.
J. G. Jacobi, B. II. S. 141.
Jean Paul Fridrich Richter, B. I. S. 178.
W. H. Iffland, B. III. S. 280.
H. Jünger, B. III. S. 279.
A. G. Kästner, B. II. S. 130.
A. L. Karschin, geb. Dürbach, B. II. S. 132.
v. Keller, B. II. S. 172.
F. Kind, B. I. S. 182; B. III. S. 289.
E. Chr. v. Kleist, B. I. S. 141.
H. v. Kleist, B. III. S. 302.
A. Klingemann, B. III. S. 301.
F. M. v. Klinger, B. I. S. 168; B. III. S. 278.
F. G. Klopstock, B. I. S. 145; B. II. S, 134; B. III. S. 267.
C. Th. Körner, B. II. S. 167; B. III. S. 312.
L. Th. Kosegarten, B. I. S. 172; B. II. S. 156.
A. F. v. Kotzebue, B. I. S. 177; B. III. S. 286.
C. F. Kretschmann, B. II. S. 139.
F. A. Krummacher, B. I. S. 199.
A. F. Lafontaine, B. I. S. 180.
A. F. Langbein, B. I. S. 180.

J. C. Lavater, B. II. S. 143.
J. A. Leisewitz, B. III. S. 278.
G. E. Lessing, B. I. S. 146; B. II. S. 137; B. III. S. 268.
M. G. Lichtwehr, B. I. S. 144.
F. F. v. Logau, B. II. S. 125.
S. A. Mahlmann, B. II. S. 165.
F. v. Mathisson, B. II. S. 158.
A. G. Meißner, B. I. S. 170.
J. B. Michaelis, B. II. S. 147.
J. M. Miller, B. II. S. 152.
A. Müllner, B. III. S. 297.
J. C. A. Musaeus, B. I. S. 151.
A. H. Niemeyer, B. II. S. 156.
V. W. Neubeck, B. II. S. 163.
Novalis (F. v. Hardenberg), B. I. S. 185; B. II. S. 165.
A. Öhlenschläger, B. III. S. 310.
M. Opitz v. Boberfeld, B. II. S. 123.
J. Perin, B. I. S. 201.
G. C. Pfeffel, B. I. S. 152; B. II. S. 138.
C. Pichler, B. I. S. 198.
L. Pyrker, B. II. S. 200.
C. W. Ramler, B. II. S. 135.
E. Raupach, B. III. S. 316.
F. Rückert, B. II. S. 166.
J. G. F. v. Salis, B. II. S. 159.
M. v. Schenkendorf, B. II. S. 167.
J. C. F. v. Schiller, B. I. S. 172; B. II. S. 156; B. III. S. 282.
A. W. v. Schlegel, B. I. S. 181; B. II. S. 164.
F. v. Schlegel, B. I. S. 183.
G. P. Schmidt v. Lübeck, B. II. S. 170.
A. Schreiber, B. II. S. 171.
F. L. Schröder, B. III. S. 272.
Ch. F. D. Schubart, B. II. S. 140.
E. C. F. Schulze, B. I. S. 196.
J. G. Seume, B. II. S 160.
F. A. J. J. M. F. v. Sonnenberg, B. I. S. 196.
Ch. G. v. Stolberg, B. I. S. 166; B. II. S. 151.
L. G. v. Stolberg, B. I. S. 167; B. II. S. 151.
C. Streckfuß, B. II. S. 170.
L. Tieck, B. I. S. 187; B. II. S. 166; B. III. S. 295.
Ch. A. Tiedge, B. II. S. 153.
M. A. v. Thümmel, B. I. S. 153.
L. Uhland, B. I. S. 195; B. II. S. 166.
J. P. Uz, B. II. S. 131.
Van der Velde, B. I. S. 199.
F. L. Z. Werner, B. III. S. 289.
Ch. F. Weiße, B. II. S. 136.
J. Franul v. Weißenthurn, B. III. S. 296.
Ch. M. Wieland, B. I. S. 148.
J. G. Willamov, B. I. S. 152.
J. F. W. Zachariä, B. I. S. 146.

Dramatische Dichtungen.

Allgemeine Grundsätze *).

Von dem Wesen des Dramatischen überhaupt.

Wenn das unterscheidende Merkmal der lyrischen Poesie angemessener Ausdruck poetischer Empfindungen ist; wenn jede der verschiedenen Gattungen des Epos sich dadurch auszeichnet, daß sie die Mittheilung irgend einer Begebenheit zum Zwecke hat: so muß auch jedes dramatische dichterische Werk etwas Eigenthümliches an sich tragen, welches dasselbe zu einer besondern, von den angeführten verschiedenen, Dichtungsart stämpelt, und welches zu ergründen, unsere jetzige Aufgabe ist.

Wenn wir das Wort: Drama, nach seinem Wortsinne betrachten, so finden wir, daß es in der griechischen Sprache mit dem deutschen Ausdrucke: Handlung, gleichbedeutend ist, und hierdurch ist schon das Wesen des Dramatischen zum Theile angedeutet. Da also in dramatischen Werken Handlungen enthalten sein sollen, so ist hier vor Allem zu bestimmen, was unter Handlung überhaupt zu verstehen sei. Handlung im eigentlichen Sinne ist eine, von dem Willen des Menschen abhängige Thätigkeit, und steht somit der Begebenheit entgegen, welches, ein weiterer Begriff, alles Geschehene, auch von der menschlichen Willenskraft Unabhängige umfaßt.

*) Nach A. W. Schlegel's Vorlesungen über dramatische Kunst und Literatur; 8. Heidelberg 1817, welches treffliche Werk der ganzen Darstellung der Theorie der dramatischen Dichtungsarten größten Theils zum Grunde liegt.

Wir werden auf die näheren Erfordernisse der Handlung im Drama zurückkommen.

Wir können zur Kenntniß einer Handlung auf zweifache Weise gelangen, entweder durch eigene Wahrnehmung, wenn sich die Handlung unmittelbar vor uns ereignet, oder auf dem Wege der Mittheilung durch Andere. Diese Mittheilung selbst ist aber von doppelter Art. Entweder wird uns die vergangene Handlung als geschehen erzählt, wobei weder unsere, noch des Erzählers Individualität aufgehoben wird, und dieß ist die bekannte epische Mittheilung; oder der Mittheilende führt die schon geschehene Handlung durch eine Art geistiger Täuschung nochmals in die Gegenwart herauf, indem er, seine Individualität verläugnend, den Urhebern jener Handlung Persönlichkeit und Sprache leiht, und so, was schon geschehen ist, vor uns, als in der Gegenwart sich ereignend, darstellt; und dieß ist die dramatische Mittheilung. Es ist wohl überflüssig, zu bemerken, daß diese letztere Weise unsere Aufmerksamkeit ungleich mehr in Anspruch nimmt, als die beste Erzählung, welche nie eine so lebendige Bewegung in dem Gedankengange, eine solche Spannung auf das Ende zu erregen im Stande ist.

Wollen wir nun das Wesen des Dramatischen in einen Begriff zusammenfassen, so werden wir sagen: Das Dramatische einer Darstellung besteht in der Vorstellung einer Handlung, als gegenwärtig sich ereignend. Verschönert die Form der Darstellung die Wirklichkeit, ist sie ein zusammenhängendes, in sich geschlossenes, befriedigendes Ganzes; ist sie mit andern Worten poetisch: so haben wir zugleich den Charakter der dramatischen Poesie bezeichnet. Wie kann aber eine schon geschehene Handlung als gegenwärtig sich ereignend anders dargestellt werden, als dadurch, daß man die Personen, welche Urheber der vorzustellenden Handlung gewesen, als handelnd und sprechend einführt? Der Dialog, jener nämlich, wo die handelnden Personen sprechen, der Dichter aber in eigener Person nicht hervortritt, ist die äußere Grundlage der Form des Drama. Wenn aber auch jedes Werk der

dramatischen Poesie in die Form des Dialogs sich kleidet, so ist deßhalb doch nicht jeder Dialog ein dramatisches Gedicht; denn hierzu wird erfordert, daß am Schlusse des Gesprächs die Verhältnisse der Sprechenden anders sich gestaltet haben, als beim Beginnen; die Widersprüche vereinigt sind, und überhaupt ein Zweck erreicht worden ist, kurz, daß eine Handlung dargestellt wird. Werden aber, zum Beispiel, Ansichten über irgend einen Gegenstand wechselseitig mitgetheilt, ohne daß die Ansichten und Gemüthsverfassung der Sprechenden am Schlusse verändert worden, so kann der Dialog wohl durch seinen Inhalt Interesse erwecken, ist aber deßhalb noch nicht dramatisch. Manche Dialoge aber, zum Beispiel jene des Plato, in welchen Sokrates lehrend eingeführt wird, enthalten wirklich eine Handlung, und sind deßhalb mit vollem Rechte dramatische Werke zu nennen, so auch Klinger's Buch: »Der Weltmann und der Dichter,« welches eine höchst interessante Handlung durch Gespräche durchführt.

Schauspiel.

Der epische Dichter füllt die Lücken seiner Erzählung durch lebhafte Schilderung der Charaktere der Personen, der Umgebungen des Ortes, der Sitten u. s. w. aus; dem dramatischen Schriftsteller steht ein noch wirksameres Mittel zu Gebote: er läßt jede der mithandelnden Personen durch einen wirklichen Menschen, welcher an Geschlecht, Alter und Gestalt so viel möglich dem erdichteten Wesen gleicht, vorstellen; er verlangt ferner, daß jede Rede mit dem angemessenen Ausdruck der Stimme, der Mienen und Gebehrden begleitet werde, und daß er die äußerlichen Handlungen hinzufüge, welche sonst erzählt werden müßten. Ja diese Personen sollen auch in der, ihrem Stande, Zeitalter und Lebensart entsprechenden Tracht erscheinen, weil auch in den Kleidungen etwas Charakteristisches liegt. Endlich will er, daß der Ort, wo sie auftreten, jenem einiger

Maßen ähnlich sein soll, wo sich die Handlung wirklich zugetragen hat *). Dieß geschieht durch Scenerie, Costüme, kurz durch eine theatralische Vorstellung. Damit aber diese möglich werde, werden noch einige Eigenschaften bei dem dramatischen Werke erfordert; es soll nämlich auf eine versammelte Menge wirken, ihre Aufmerksamkeit spannen und ihre Theilnahme erregen. Dann ist das Werk theatralisch, und jede dramatische Arbeit, welche in einer Form verfaßt ist, um auf der Bühne dargestellt zu werden, wird Schauspiel (Drama) genannt.

Es ist offenbar, daß schon in der Form der dramatischen Poesie die Anforderung des Theatralischen als ihrer nothwendigen Ergänzung liegt. Das Schauspiel in der angeführten ausgedehnten Bedeutung umfaßt also den bei weitem größten und vorzüglichsten Theil der dramatischen Gebilde; was außer seinem Kreise liegt, ist entweder selten oder von geringem Werthe, und man kann daher jene entschuldigen, welche das Schauspiel mit Drama gleichbedeutend annehmen; denn seiner Natur nach gehört die Vorstellung auf der Bühne zur Vollständigkeit desselben. Wir werden daher bei Festsetzung einiger allgemeinen Regeln auf das Schauspiel, als den eigentlich vollständigsten Theil der dramatischen Dichtungen, ausschließend Rücksicht nehmen, und somit zugleich andre dramatische Werke berühren, an welchen zum Mindesten nicht zu rühmen ist, daß sie sich zur theatralischen Darstellung nicht eignen.

Das Schauspiel wird zu einem Werke der Poesie, wenn es, wie jede andere Dichtung, nothwendige und ewig wahre Gedanken und Gefühle, die über das irdische Dasein hinausgehen (Ideen), in sich abspiegelt und zur bildlichen Anschauung bringt **). Allein diese Ideen sind wieder nach den verschiedenen Gattungen des Schauspiels verschieden.

Die Bestimmung der Art und Weise, auf welche ein dra-

---

*) Vgl. Schlegel a. a. O. I. 33.

**) S. 45 a. a. O.

matisches Werk auch theatralisch, zum Schauspiele werde, ist sehr schwierig. Gewisse Regeln lassen sich hierüber durchaus nicht aufstellen, da der Bildungsgrad der Zuschauer und ihre Stimmung so verschieden ist. Doch kann man sagen, das Streben des Dichters soll stets dahin gerichtet sein, seine Zuhörer zu sich emporzuheben, indem er sich scheinbar zu ihnen herabläßt. Klarheit, Raschheit und Nachdruck in der Darstellung werden übrigens die Mittel sein, die leicht bewegliche Menge für die Zeit des Schauspiels zu fesseln. Weiß der Dichter diese Mittel zweckmäßig zu gebrauchen, so ist die Wirkung, die sie hervorbringen, außerordentlich. Das Gefühl, welches sichtlich bei allen Zuschauern erregt wird, wird eben durch diese sichtbare Gemeinschaft verstärkt. »Der Glaube an die Giltigkeit des Gefühls wird durch seine Verbreitung unerschütterlich, und alle Gemüther fließen in Einen großen, unwiderstehlichen Strom zusammen.« Aber eben deßhalb kann diese Einwirkung auf die Zuschauer oft sehr mißbraucht werden, wenn man dieselben mit dem Schimmer falscher Seelengröße blendet, oder ehrgeizige Verbrechen als Tugend, ja als Aufopferung schildert, statt sie für das wahre Edle und Gute zu begeistern *). Deßhalb waren auch die Schauspiele, und mit Recht, frühe schon ein Gegenstand der öffentlichen Aufsicht.

Von der Handlung im Schauspiel und ihren nothwendigen Eigenschaften.

1. Vollständigkeit.

Da das Schauspiel als Dichterwerk die poetische Darstellung einer Handlung in der Gegenwart ist, welche sich zur theatralischen Vorstellung eignet, so wird es nothwendig sein, zu bestimmen, welche Erfordernisse der Handlung nothwendig sind, damit dieselbe ein würdiger Stoff eines Schauspiels (Drama) werde.

*) Ein Beispiel hiervon liefert Kotzebue's Opfertod.

Wir haben im Eingange den Begriff von Handlung überhaupt festgesetzt, ohne jedoch auszusprechen, daß jede Willensthätigkeit eine für das Drama passende Handlung sei. Wenn wir die Muster-Dramen der älteren sowohl, als der neueren Zeit durchgehen, so finden wir durchgängig, daß der Kampf menschlicher Freiheit gegen eine widerstrebende Gewalt die Seele dieser Gedichte sei. Diesem Kampfe muß von Seite der ringenden Person nothwendig der Entschluß vorausgegangen sein, und zwar nicht allein der Entschluß, die That zu beginnen, sondern auch die Folgen derselben heldenmüthig zu tragen. Der vorhergegangene Entschluß kann nur aus der sittlichen Freiheit entspringen, die jeden Menschen zum Urheber seiner Thaten macht. Er wird also nothwendig auch zur Handlung gerechnet werden müssen, welche daher in dem Entschlusse und der That mit ihren Folgen, sammt den wichtigen Begebenheiten, die zwischen dem Entschlusse und der That liegen, besteht.

Die Handlung, welche ein würdiger Stoff eines dramatischen Gedichtes sein soll, begreift also das Anstreben der sittlichen Freiheit gegen höhere Gewalten, sammt dem vorausgegangenen Entschlusse und seiner bösen oder guten Wirkung, und eine solche Handlung wird vollständig genannt; denn sie besteht aus jenen Theilen, welche von den Theoretikern Anfang, Mitte und Ende genannt werden.

Was die Vollständigkeit einer für die dramatische Bearbeitung sich eignenden Handlung betrifft, so muß sie in sich geschlossen, d. h. die sittliche Befriedigung herbeigeführt, der Zweck vollständig erreicht sein. Bestimmtere Gränzen lassen sich auch hier nicht angeben. Indessen läßt doch das Drama keine solche Verlängerung und Fortsetzung zu, wie die epischen Dichtungsarten; dadurch würde seine Selbstständigkeit zu sehr aufgehoben. Allein man kann sich allerdings mehrere Dramen denken, in welchen ein und dasselbe Verhängniß waltend gezeigt, eine und dieselbe Wahrheit durch verschiedene Handlungen befriedigend zur Anschauung zu bringen beabsichtet wird. Oft

werden auch diese Zwecke durch Verknüpfung mehrerer Stücke zu einem Cyclus wirksam erreicht. Diese Idee entstand, nachdem die Sache schon längere Zeit vorhanden war. Denn die griechischen Dichter kämpften nicht mit Einem, sondern mit drei Stücken um den Preis bei den olympischen Spielen, welche Dramen aber nicht nothwendig ihrem Inhalte nach zusammenhängen mußten. Oft ward noch ein viertes, satyrisches Drama angehängt. Hieraus bildeten sich nun die Trilogien in oben angezeigter Bedeutung, wovon wir vom Äschylos eine vollständige besitzen. Auch die Zahl drei ist befriedigend zu erklären: es ist nämlich Satz, Gegensatz und Vermittlung. Shakspeare lieferte einen historischen Cyclus von acht Schauspielen, in welchen er einen bedeutenden Zeitraum der englischen Geschichte so treu, als wahrhaft poetisch durchführte. Unter den deutschen Dramen haben wir bis jetzt nur Eine Trilogie im Sinne der Alten: »Das goldene Vließ« von Grillparzer, und der äußern Form nach Schiller's »Wallenstein.«

Zur Vollständigkeit gehört ferner, daß die Handlung für sich ein abgeschlossenes Ganzes bilde; die Theile derselben müssen in solchem Verhältnisse zu einander stehen, daß keiner ohne Veränderung und Störung des Ganzen wegfallen kann. Hieraus geht hervor, daß Episoden, die nur in äußerer Verbindung*) mit der Haupthandlung stehen, im Drama keine Stelle finden können.

2. Einheit.

Außer der Vollständigkeit der Handlung verlangte man, auf den ältesten Lehrer der Theorie des Drama, auf Aristoteles sich stützend, die Einheit derselben, welche zugleich die sogenannte Einheit der Zeit und des Ortes herbeiführte. Wir wollen untersuchen, was darunter zu verstehen sei, und ob, und in wie ferne dieselben als nothwendige Eigenschaften der Handlung im Drama zu betrachten seien.

---

*) S. Band I. Seite 91.

Aristoteles sagt: Die Handlung ist die Verknüpfung dessen, was geschieht, und das Drama ist die Nachahmung einer vollständigen und ganzen Handlung, welche eine gewisse Größe hat. Der dramatische Dichter kann aber nicht, wie der epische, Vieles als zugleich geschehend darstellen, sondern nur das auf der Bühne Vorgehende, und den Antheil der dort erscheinenden Personen an der Handlung. — Nimmt man die Begriffe von Einheit in der angegebenen, weiten Bedeutung, dann ist es leicht, diese Forderung zuzugeben; denn, da Aristoteles eine ganze Handlung verlangt, die Anfang, Mitte und Ende begreift, also aus mehreren Vorfällen zusammengesetzt ist, so besteht sie nur darin, daß die einzelnen Vorfälle in innerer Verbindung sind. In diesem Falle aber ist die Regel höchst unbestimmt, und diese Einheit wird sich nach Belieben verengen und erweitern lassen. Ein höherer Gesichtspunct ist bald gefunden, unter welchem die verschiedensten Handlungen zusammengefaßt werden können, und man wird nicht leicht im Stande sein, ein Drama anzuführen, welchem eine solche Einheit mangelte. Allein unstreitig wird noch etwas mehr, als logischer Zusammenhang gefordert; das Hinstreben sämmtlicher Theile des Drama nach Einem gemeinschaftlichen letzten Zweck, das Aussprechen Einer Idee durch die verschieden sich gestaltenden Verhältnisse der Wirklichkeit ist es, was im Drama unter Einheit der Handlung am richtigsten verstanden wird.

Also nicht ein einziger Entschluß sammt darauf erfolgter That der handelnden, sogenannten Hauptperson, nicht die Absicht, die Theilnahme für einen Menschen zu erregen, dem alle anderen auftretenden Personen nur zur Folie dienen sollen, nicht eine einzige Begebenheit, die der ausschließende Stoff des Drama werden soll: sondern die beabsichtete Richtung des Gemüths der Zuschauer nach Einem Ziele wird unter Einheit der Handlung begriffen, welche richtiger mit dem Ausdrucke: Einheit des Zweckes, bezeichnet wäre.

Dieser Eine Zweck des Drama ist aber immer der, daß das Wesen menschlicher Handlungen und Begebenheiten überhaupt in den einzelnen, durch vollständige Beziehung zusammentreffenden Erscheinungen klar ersichtlich werde. Dieß will sagen, daß nicht ein besonderer Erfolg, sondern der Erfolg alles menschlichen Handelns an sich, darunter verstanden werde, welcher, so fern er nur etwas an sich ist, stets darin besteht, daß das Menschliche untergeht und das Ewige sich offenbaret.

Eine solche Einheit ist allerdings wesentlich zum Drama erforderlich, und wird bei den dramatischen Meisterwerken aller Zeiten gefunden, wenn auch von verschiedenen Personen verschiedene Entschlüsse und Thaten dargestellt wurden. Jene engherzig geforderte Einheit der Handlung würde zwecklos eine nicht zu lösende Aufgabe für den Dichter sein, und ist auch in diesem Sinne selbst von den classischen Dichtern des Alterthums nie beobachtet worden.

Einheit der Zeit.

Aus der Einheit der Handlung folgerte man die Einheit der Zeit. Über diese findet man von Aristoteles folgende Worte: Ferner unterscheidet sich die Epopöe von der Tragödie durch die Länge, denn die letztere sucht sich so viel möglich auf einen Sonnenumlauf zu beschränken, oder wenig darüber hinaus zu gehen; die Epopöe ist aber der Zeit nach unbestimmt und darin verschieden. Jedoch that man dieß anfänglich gleicher Maßen in den Tragödien und in den epischen Gedichten. — Aus diesen Sätzen, welche eine bei den griechischen Dramen-Dichtern allgemein übliche Gewohnheit anzeigen, zog man die unbedingte, unumstößliche Regel, daß die Dauer der Handlung in jedem Drama den angezeigten Zeitraum nicht überschreiten darf, ohne zu bedenken, daß die Beachtung dieser Beschränkung bei den Griechen durch den Bau und die Verfassung ihres Theaters, welches von den jetzt bestehenden Bühnen weit verschieden war, verursacht wurde.

Was man als philosophischen Grund dieser Einheit anführen könnte, wäre die, bei der in jedem Drama beabsichteten Täuschung nothwendige Wahrscheinlichkeit, welche verlangt, daß die Zeit, in welcher die Handlung geschah, mit jener, in welcher die Handlung vorgestellt wird, gleich sei. Allein so strenge wird die Einheit der Zeit wohl von Wenigen gefordert werden. Gibt man aber den zwei oder drei Stunden die Möglichkeit der Erweiterung auf einen Tag zu, warum sollte man hierin, so fern es nothwendig ist, nicht weiter gehen dürfen? Es ließe sich selbst aus den vorhandenen griechischen Dramen zeigen, daß jene Einheit des Aristoteles nicht so ängstlich beobachtet wurde. Das Mittel der griechischen Dichter waren die Gesänge des Chors, während welcher die größeren Zeiträume, in denen die Handlung, so zu sagen, stille stand, abliefen. So beobachteten sie nur während der Darstellung der Handlung selbst eine scheinbare Stätigkeit der Zeit. Warum sollte jetzt, da der Chor aus unseren Dramen verbannt ist, die Eintheilung derselben in Acte, welche wieder den Alten unbekannt war, nicht ein Mittel sein können, den Umfang der dargestellten Zeit ohne Übelstand zu erweitern?

Einheit des Ortes.

Über die geforderte Einheit des Ortes findet sich bei Aristoteles kein Ausspruch. Man folgerte sie als nothwendige Bedingung aus der Einheit der Zeit. Allein, in wie fern die Einheit der Zeit nothwendig sei, ist eben gezeigt worden. Freilich würde durch einen längeren Zeitraum die in dem festgesetzten Sinne allerdings nothwendige Einheit der Handlung gefährdet werden, wenn der Dichter alles, was sich in dieser Zeit — sei es nun für den Zweck des Drama nothwendig oder nicht — begeben hätte, darstellte. Allein es ist schon für den epischen, um so mehr für den dramatischen Dichter ein Hauptgesetz, nur das zum Zwecke des Gedichtes Dienliche hervorzuheben, und alles Übrige fallen zu lassen. Daher ist es bei gewissen dramatischen Stoffen gar nicht möglich, die Handlung

in kurzer Zeit zu Ende zu bringen, ohne die innere Wahrheit aufzuheben, zum Beispiel bei einer Verschwörung; und doch wird es thunlich sein, den Zeitraum, welcher zwischen dem Entschlusse und der That liegt, und wo die Handlung stille steht, oder nur unvermerkt fortschreitet, in der Darstellung zu vernichten, mit einem flüchtigen Zuge das ungefähre oder genaue Maß der Zeit anzugeben, die man sich zwischen den Abtheilungen als verflossen denken muß, und sonach die erforderliche Einheit der Handlung doch zu erhalten. Welche Lächerlichkeiten übrigens die ängstliche Beobachtung der Einheiten der Zeit und des Ortes zur Folge haben kann, zeigen die französischen Dramen zur Genüge.

Zur Begründung der Einheit des Ortes führte man die Beobachtung derselben von Seite der Griechen an. Allein außer der schon angedeuteten Verschiedenheit der Einrichtung ihrer Schaubühne von der jetzt gewöhnlichen läßt sich noch Manches anführen, woraus deutlich erhellet, daß auch hier das Gewöhnliche nicht das Wesentliche sei. Für's Erste wäre eine Veränderung der Scene schon deßhalb nicht leicht thunlich gewesen, weil der in den griechischen Tragödien übliche Chor stets gegenwärtig blieb. Ferner stellte die Bühne selten einen so beschränkten Umfang vor, als es gewöhnlich heut zu Tage geschieht, sondern einen großen, offenen Raum, wo allerdings Verschiedenartiges vorgehen konnte, und in welchem manchmal, zum Beispiel durch das Öffnen eines Pallastes, das einen Blick in das Innere desselben thun ließ, die Scene wenigstens einiger Maßen *gewechselt* wurde. Endlich war der Stoff selbst, welchen diese Dichter behandelten, von solch' einfacher Größe, daß er eine andere Behandlung seiner Natur nach nicht leicht zuließ; und hierin mag ein vorzüglicher Grund der Beobachtung jener Einheit des Ortes liegen. Namentlich war das Zeitalter der Heroen, aus welchem sie ihre tragischen Stoffe schöpften, sehr einfach in den Sitten und zugleich sehr wundervoll in den Begebenheiten, und so ging Alles von selbst gerade auf das Ziel einer tragischen Entscheidung los. Bei allen dem finden sich

doch noch einige, wenn auch wenige Stücke der Griechen, in welchen die Scene verändert wird *).

Man verwarf auch den Wechsel der Scene aus dem Grunde, weil derselbe unsre Täuschung vernichten würde. Allein wenn, wie ein englischer Kritiker **) treffend sagt, unsre Einbildungskraft ein Mal so weit geht, sich in der Zeit achtzehnhundert Jahre zurück und nach Alexandria zu versetzen, um die Geschichte von Antonius und Cleopatra sich als gegenwärtig vorstellen zu lassen: so ist der zweite Schritt nachher ein weit geringeres, von Alexandria nach Rom überzuspringen. Und sollte denn die jetzt auf einen bedeutenden Grad der Vollkommenheit gebrachte Einrichtung der Scene unsre Einbildungskraft gar nicht unterstützen?

Aus dem Gesagten geht hervor, daß die Einheit des Ortes, wenn sie jene Eigenschaft der Handlung bezeichnen soll, vermöge welcher dieselbe nur an Einem Orte vor sich gehet, im Drama durchaus nicht nothwendig sei, und daß man nur den Wink darunter verstehen könne, den Schauplatz der Handlung nicht ohne Nothwendigkeit wechseln zu lassen.

Das Resultat der ganzen Untersuchung über die sogenannten drei Einheiten des Aristoteles wird darin bestehen, daß die Einheit der Handlung in jenem angedeuteten, strengen Verstande nicht möglich, wohl aber in einem höheren Sinne erforderlich; die Einheit der Zeit und des Ortes aber nicht wesentlich nothwendig seien.

3. Wahrheit.

Nach den angeführten Voraussetzungen ist es beinahe überflüssig, zu bemerken, daß nebst der Vollständigkeit und Einheit noch die innere Wahrheit der Handlung, das ist, die logische Begründung derselben, so wie bei dem Stoffe der epischen Dichtungsarten erfordert werde. Ein Mittel, diesem Erfordernisse

*) Z. B. in den Eumeniden des Äschylos.

**) Ben Johnson.

Genüge zu leisten, ist die Beobachtung des **Costümes**. Hier wird aber nicht die jenem Volke in jener Zeit angemessene Kleidertracht, die zur genügenden Vorstellung auf der Bühne nothwendig ist, verstanden, sondern die möglich genaue Darstellung nach den Sitten, der Denk- und Handlungsweise, der Gewohnheiten, und überhaupt alles, was jener Zeit und jener Nation, aus welcher der dramatische Stoff genommen wird, eigenthümlich war, und was in die dramatische Dichtung eingreift.

4. Wichtigkeit.

Die Handlung im Drama soll, gleichwie im Heldengedichte, **wichtig** sein; das heißt, sie soll einen hohen Grad von Kraft und Anstrengung der handelnden Personen beurkunden. So wie im Heldengedichte ein geschichtlicher Stoff aus schon angedeuteten Gründen vortheilhafter benützt wird, als ein rein erdichteter, so wird auch der Erfolg des Trauerspiels insbesondere gesicherter sein, wenn der Dichter aus der Geschichte bekannte Personen in wichtigen Lagen und Verhältnissen handelnd darstellt. Indessen geht aus dem aufgestellten Begriffe und den bisher entwickelten Eigenschaften der Handlung schon hervor, daß selbe überschaulich, nicht durch müßige Episoden verwirrt und in die Länge gezogen sei. Jene Weltbegebenheiten, welche einen so würdigen Stoff für das Heldengedicht darbieten, eignen sich nicht eben so sehr zur dramatischen Behandlung. So ist zum Beispiel »Krieg weit mehr ein epischer als ein dramatischer Gegenstand.« Denn wo die Menschen in Masse gegen einander *wirken*, ist der Schein der Zufälligkeit nie ganz zu vermeiden, *und* das Drama soll uns doch Entscheidungen zeigen, die aus den gegenseitigen Verhältnissen der Personen, aus ihren Charakteren und Leidenschaften mit einer gewissen Nothwendigkeit hervorgehen. Wenn ja im Drama Schlachten und Kämpfe vorkommen, so sollen sie nie letzter Zweck und Inhalt, sondern nur Mittel zu jenem sein. Überhaupt legen solche Stoffe auch der Vorstellung, die doch immer bei Dramen beabsichtet werden soll, eine höchst schwierige Aufgabe auf, deren Lösung, wenn sie un-

genügend ist, nur eine komische Wirkung hervorbringen, und selbst, wenn sie auch einiger Maßen täuschend sein möchte, nie den beabsichteten Erfolg haben kann, da die Gewalt des sinnlichen Eindruckes so groß ist, daß der Zuschauer zu der bei einem dichterischen Kunstwerk erforderlichen Aufmerksamkeit unfähig gemacht, und somit das Wesentliche unter dem Zufälligen erdrückt wird. Überhaupt kann die Vorstellung solcher Stücke auf einen traurigen Abweg führen, wobei das Getümmel einer Schlacht, das Erstürmen einer Festung, der Sturm auf dem Meere die Vorzüglichkeit und das Besuchtsein eines Stückes bestimmt; und so lehrt die Erfahrung, daß, zum Beispiel in Gefechten der Reiterei, die Menschen neben den vierfüßigen Schauspielern bald zu Nebenpersonen werden. Daher haben die Griechen, und zwar mit vollem Rechte, die Vorstellung von Kriegen und Schlachten auf der Bühne durchgängig untersagt, und bei ihnen werden alle Gefechte bloß berichtet. Da ihre ganze theatralische Vorstellung auf großartige Würde ging, so wäre es ihnen unleidlich gewesen, daneben eine schwache und kleinliche Nachahmung des Unerreichbaren zu sehen. Der Kampf der sittlichen Kraft im Menschen mit seinen innern und äußeren Feinden soll uns im Drama erheben, nicht aber die Messung physischer Stärke.

Von dem Umfange dramatischer Gedichte.

Der Umfang des dramatischen Gedichtes läßt sich durchaus nicht nach einer allgemeinen Norm, sondern bloß durch die größere oder geringere Reichhaltigkeit des Stoffes selbst bestimmen. Als bei der Entstehung der neueren Komödie der Chor in den alten komischen Dramen wegblieb, theilte man das Schauspiel in Acte, und wollte den Umfang des Drama nach einer gewissen Zahl derselben, zum Beispiel, fünf *), beschränken. Allein es ist kein Grund vorhanden, dieses anzunehmen, welcher aus dem Wesen des Drama abgeleitet werden könnte. Das Herkommen

*) Horat. in epist. ad Pis. v. B. II. S. 9.

allein spricht für diese Beachtung. Indessen wird dieses Herkommen dadurch begründet, daß sich ein dramatisches Ganzes wie von selbst in drei oder fünf Abschnitte ordnet. Es lassen sich nämlich in jedem größeren dramatischen Werke die Exposition, der Fortschritt zur Verwicklung, der höchste Zustand der Verwicklung selbst (Spannung), die Vorbereitung zum Schlusse, und endlich dieser selbst mit seiner Bedeutung als so viele einzelne Theile betrachten. Übrigens soll selbst in der Zeit während den Acten die Handlung nicht stille stehen, sondern vielmehr fortschreiten, und die Stufe, auf welcher die Handlung sich befindet, beim Wiederaufrollen des Vorhanges angedeutet werden. Jene Zwischenräume, in welchen gar nichts geschieht, sind wenigstens in den tragischen Dramen fehlerhaft, denn sie stören als müßige Ruhepuncte die Täuschung auf widrige und überflüssige Weise; obwohl sie in einer Art der komischen Dramen, der Posse, zuweilen sehr wirksam erscheinen.

Von der Würde der Darstellung (Schicklichkeit).

Die Aufgabe des dramatischen Dichters ist, in dem Schauspiele Natur und Wahrheit in poetischer Form zu geben, was daher jene ausschließt, ist auch dieser zuwider. Von diesem Gesichtspuncte aus muß auch entschieden werden, ob, und in wie fern Schicklichkeit ein Erforderniß im Drama sei. Begreift man unter diesem Worte die Beobachtung der durch Convenienz eingeführten, gesellschaftlichen Sitte, so muß man zwischen den verschiedenen Arten von Dramen unterscheiden. Das moderne Lustspiel kann sie zuweilen fordern, aber im Trauerspiele gerathen die Menschen oft durch die furchtbarsten Kämpfe an einander, sie werden mit dem Unglücke handgemein; da kann man nur idealische Würde von ihnen fordern; von der Beobachtung feiner geselliger Rücksichten sind sie durch ihre Lage losgesprochen. So lange sie noch Besonnenheit genug haben, diese nicht zu verletzen; so lange sie nicht von der Hingegebenheit des Schmerzes und der Gemüthsverwirrung ganz übermeistert erscheinen, kann auch die innigste Rührung nicht eintreten. Aber

in widerwärtiger Nacktheit soll der Dichter uns die menschliche Natur nicht zeigen: schön sollen auch die zerreißendsten und furchtbarsten Äußerungen noch sein; irgend etwas muß sie über die gemeine Wirklichkeit adeln. Dieses Wunder leistet die Poesie. Sie hat unaussprechliche Seufzer, unmittelbare Laute des tiefsten Schmerzes, in denen doch noch etwas Melodisches ist. Nur eine gewisse, sorgfältig geputzte Schönheit verträgt sich nicht mit dem wahrsten Ausdrucke.

Ferner gibt es eine unheilbar gemeine Seite der menschlichen Natur, welcher sich der Dichter immer nur mit einer gewissen Schamhaftigkeit nähern sollte, wenn er nicht umhin kann, sie wegzulassen. Jene Schicklichkeit also, wodurch die Darstellung der Wahrheit in idealischer Form und Vermeidung alles dessen, was das Gefühl des Schönen verletzen könnte, verlangt wird, ist allerdings ein nothwendiges Erforderniß der Form des Drama, wäre aber durch das Wort: Würde der Darstellung, treffender bezeichnet.

Hier kann zugleich entschieden werden, ob der Verkehr einer handelnden Person mit den Zuschauern (Parabase) zuläßig sei. Wenn man das Eigenthümliche der dramatischen Darstellung betrachtet, welchem zu Folge der Dichter hinter seinen Personen verschwindet, und diese ganz so reden und handeln lassen soll, als wären sie unter sich, ohne besondere Rücksicht auf den Zuschauer: so muß man diese absichtliche Aufhebung der Täuschung in der Tragödie durchaus als fehlerhaft verwerfen, weil alle tragischen Eindrücke durch dergleichen Einmischungen unfehlbar zerstört werden müssen. In der Komödie hingegen, zumal in der Posse, wo nicht allein der Gegenstand, sondern auch die Form scherzhaft behandelt wird, ist dieses Herausgehen aus der Illusion auch bei den höchsten Anforderungen der dramatischen Kunst nicht zu untersagen. Denn es ist nach Aufhebung des Chors das in der alten Komödie, was bei der alten Tragödie der Chor war, und macht nothwendig die allgemein betrachtende Seite des dramatischen Standpunctes aus. Indessen liegt in der Anwendung des Gesagten stets eine höchst ge-

fährliche Klippe für den dramatischen Dichter. Das neuere, höhere Lustspiel ist seiner Natur nach von der alten Komödie zu sehr unterschieden, als daß dieses Aufheben der Täuschung in derselben gleichfalls Statt haben könnte.

Von diesem Standpuncte aus kann man auch die Form des Monologs in der Tragödie und dem höheren Lustspiele nur in so ferne als richtig erkennen, als sie dazu dient, den verborgensten Gedanken eine Stimme zu leihen, und sie somit für die Zuschauer verständlich zu machen.

Von dem Stile im Drama.

Der Stil muß im Drama, wie in jedem andern poetischen Werke, der Würde der Handlung, und hier insbesondere dem Stande, dem Charakter und der Stimmung der handelnden und sprechenden Personen angemessen sein. Nie darf aber der poetische Stil der inneren Wahrheit entbehren, das ist, man muß auch bei genauer Prüfung die Möglichkeit zugeben, daß die sprechenden Personen, ohne Beziehung auf die Zuschauer, bei dem wirklichen Vorgange der Handlung so gesprochen haben konnten. Eine edle, über den gewöhnlichen Ton erhöhte Sprache kann allerdings, und soll sogar im Drama vorkommen, wenn sie der Fassung und dem Zwecke der redenden Person gemäß ist; aber sie paßt nur zu einer gewissen Anständigkeit der Sitten, die sowohl Laster als Tugenden überkleidet, und auch unter heftigen Leidenschaften nicht ganz verschwindet. In so fern sie also künstlich geordnet, vorbereitet ist, wird sie dann richtig *gebraucht*, wenn der Redende Fassung genug dazu hat; für die *hingerissene* Leidenschaft paßt nur die unbewußte, willkürliche Beredsamkeit. Der wahrhaft begeisterte Redner wird sich über seinem Gegenstande vergessen. Ein Redner, welcher mehr an sich und seine selbstgefällige Kunst, als an die Sache denkt, kann unmöglich eine poetische, höchstens eine oratorische Wirkung hervorbringen, und die Anwendung dieser widernatürlichen Rhetorik ist, als der Wahrheit des Drama entgegen, fehlerhaft,

Poetische Gerechtigkeit.

Die poetische Gerechtigkeit im Drama, welche oft die höhere Vergeltung unterstützend und verbessernd am Ende alles Gute belohnet und das Böse bestrafet, ist zur Beruhigung des Gemüths, welche besonders bei ernsten Dramen beabsichtet wird, nicht immer erforderlich, ja selbst nicht immer hinreichend. Das Drama darf sogar mit dem Leiden des Rechtschaffenen und dem Triumphe des Lasterhaften schließen, wenn nur durch das Bewußtsein und durch die Aussicht in die Zukunft das Gleichgewicht hergestellt wird. Nicht, daß die Verwirrung peinlicher und gewaltsamer Lagen am Ende glücklich oder unglücklich gelöst werde, genüget zur Hervorbringung jener Beruhigung; es muß sich in dem dargestellten Weltlauf auf geheimnißvolle Weise eine höhere Anordnung der Dinge offenbaren, auf einen tröstenden Gedanken vom Himmel muß hingewiesen werden: sei es nun auf das Göttliche, welches sich im Untergange des Endlichen uns offenbaret, und an welchem auch wir Theil haben werden, oder auf die höhere Leitung einer gütigen Vorsehung, welche die beschränkten Menschenthaten zu großen Zwecken verknüpfet; dann ist der Geist beruhigt und das Gefühl des Erhabenen rege.

Von der Exposition, Peripetie, Katastrophe.

Um den Zuschauer oder Leser eines dramatischen Werkes auf den Standpunct zu stellen, von welchem dasselbe zu betrachten sei, ist es nothwendig, was sich früher begeben, in so fern es zur Verständlichkeit der darzustellenden Handlung nothwendig ist, mitzutheilen. Diese Mittheilung nennt man die Exposition. Hierin muß der dramatische Dichter besonders Acht haben, durch gehöriges Maß derselben das Interesse seiner Zuschauer für die Darstellung zu gewinnen und zu erhalten.

Ein Mittel, die Aufmerksamkeit der Zuschauer bis an den Schluß festzuhalten, ist allerdings die Ungewißheit der Erwartung der Dinge, die da kommen werden. Allein früher muß diese Aufmerksamkeit angeregt, und für das Drama gewonnen

sein. Bei der wirklichen Vorstellung ist im Anfange des Stückes der Zuschauer unvermeidlich durch äußere Störungen zerstreut, und seine Theilnahme noch nicht in Anspruch genommen. Hier wird also des Dichters vorzüglichstes Streben sein müssen, auf die Fantasie lebhaft zu wirken, und erst nachdem der Zuschauer für die Sache gewonnen ist, die nöthigen Entwickelungen des Voraus-geschickten anzubringen, nicht aber Personen vorzuführen, welche in weitläufigen Abhandlungen das Nöthige bei gehöriger Muße ihren Vertrauten eröffnen, und so die Geduld des Zuschauers auf die Folter spannen. Nicht durch Erzählungen und Reden, durch den Verlauf der Handlung selbst soll exponirt werden, weil nur diese den Zuschauer zu fesseln vermag.

Aus demselben Grunde sind die Prologe, das ist, Reden, welche zur größeren Verständlichkeit eines Drama und zur wirksameren Erreichung des beabsichteten Zweckes durch die Darstellung demselben vorausgeschickt werden, nur dann zulässig, wenn dieselben zur Aufklärung des Verhältnisses eines Drama, zu besonderen Ereignissen oder Umständen nothwendig sind; nie aber, wenn sie als eigentlich integrirende Bestandtheile eines Drama betrachtet werden müssen.

Nebst der Exposition sind die Peripetie und die Katastrophe als nothwendige Erscheinungen im Drama zu erwähnen. Die Peripetie ist die Veränderung des Geschicks der handelnden Hauptperson, der Übergang aus dem Zustande des Glücks in jenen des Unglücks, und umgekehrt. Diese Veränderung muß, wie aus dem Gesagten leicht ersichtlich ist, durch *natürliche* und frühe schon vorbereitete, nie aber durch *übermenschliche* Mittel herbeigeführt werden. Katastrophe ist jener Zeitpunct, welcher in den Schicksalen der Hauptpersonen eine entscheidende Veränderung hervorbringt, und somit das Ende des Drama begründet. Beide sind in der Komödie wie in der Tragödie gleich nothwendig, weil sie sich in dem Wesen des Dramatischen überhaupt gründen.

Nach diesen vorausgeschickten sind fernere Grundsätze für das Drama im Allgemeinen aufzustellen überflüssig. Da jede Handlung für das Drama auch in gewissem Sinne eine Begebenheit ist, so besteht sie auch aus den bekannten Theilen, dem Eingange, der Verwicklung und Lösung. Da auch im Drama die Aufmerksamkeit gefesselt werden soll, so darf die Handlung nie stille stehen, und muß besonders am Schlusse in beschleunigtem Maße fortschreiten. Eine besondere Folge dieses Satzes ist, daß der Schauplatz, ausgenommen nach dem Actschlusse, nie leer bleibe, obwohl die geforderte Wahrheit im Drama verlangt, daß niemals eine Person ohne hinreichende Ursache die Bühne betrete oder verlasse. Solche Regeln ließen sich noch viele geben; sie können aber aus den aufgestellten allgemeinen Grundsätzen leicht entwickelt werden.

Nutzen und Interesse des Drama.

Dramatische Gedichte, besonders die Vorstellung derselben auf der Bühne, haben einen außerordentlichen Reiz für alle Alter, Geschlechter und Stände, die letztere zumal war immer die Lieblingsergötzung geistreicher Völker. Hier wirkt der Zauber mehrerer Künste vereinigt auf das Gemüth des Zuschauers; hier sieht der Fürst, der Staatsmann und Heerführer die großen Weltbegebenheiten der Vorzeit, denen ähnlich, in welchen er selbst mitwirken konnte, nach ihren inneren Triebfedern und Beziehungen entfaltet; der Denker findet Anlaß zu den tiefsten Betrachtungen über die Natur und Bestimmung des Menschen; der Künstler folgt mit lauschendem Blick den vorüberfliehenden Gruppen, die er seiner Fantasie als Keime künftiger Gemälde einprägt; die empfängliche Jugend öffnet ihr Herz jedem erhebenden Gefühle; das Alter verjüngt sich durch Erinnerung; die Kindheit selbst sitzt mit ahnungsvoller Erwartung vor dem bunten Vorhange, der rauschend aufrollen soll, um unbekannte Wunderdinge zu enthüllen; alle finden Erholung und Aufheiterung, und werden auf eine Zeit lang der Sorgen und des täglichen Druckes ihrer Lebensweise enthoben. Allein da auf der

Bühne das Vortrefflichste selbst durch häufige Wiederholung sich abnützt und die Neuheit einen so großen Reiz für die Menschen hat, so ist das Drama mehr als jede andere Dichtungsart dem Einflusse der Mode unterworfen, und der immerwährenden Gefahr ausgesetzt, vom großen einfachen Stil zu einer schimmerreichen und oberflächlichen Manier überzugehen.

Geschichte der Entstehung des Drama.

Die dramatische Poesie entwickelte frühe schon in Griechenland die schönsten Blüthen. Nach dem, was wir von den Römern in dem Fache überkamen, ist diese Gattung der Poesie nicht mit Liebe und Erfolg bearbeitet worden. Unter den neueren Nationen verdienen die dramatischen Werke der Italiener, Franzosen, Engländer und Spanier eine ausgezeichnete Erwähnung, besonders in so fern sie den Deutschen als Muster vorschwebten, welche sie bald dem Ziele nahe, bald auf Abwege brachten. Das deutsche Schauspiel scheint sich in den ersten Zeiten in zwei Sphären bewegt zu haben, in der geistlichen und weltlichen. Im zehnten Jahrhunderte schrieb Roswitha, eine Nonne zu Gandersheim, geistliche Komödien, welche Nachbildungen des Terenz den Sieg des Christenthums über das Heidenthum darstellen. Auch aus den folgenden Jahrhunderten lassen sich Spuren von damals verfaßten dramatischen Werken auffinden. Der erste namhafte dramatische Schriftsteller der Deutschen war Andreas Gryphius. Er lieferte einige Nachahmungen und Übersetzungen von Dramen. Ihm folgte Lohenstein mit unmäßig langen Trauerspielen. Indessen finden sich doch, zumal in komischen Werken, manche echt dramatische Spuren, welche aber in der Folge durch die seit Gottsched eingetretene Periode des Sinkens und der Verflachung unserer Literatur gänzlich vertilgt wurden. Jetzt erschienen nur Übersetzungen und Nachahmungen französischer Dramen; selbst Gellert dichtete seine Spiele nach solchen Mustern, und wenn auch Elias Schlegel, Cronegk und Weiße eigene Trauerspiele versuchten, so waren sie doch sämmtlich in französischem

Geschmack. Gotter allein hat hierin noch das größte Verdienst. So war die dramatische Literatur Deutschlands beschaffen, als in kurzen Zeiträumen Lessing, Göthe, Schiller auftraten, durch deren vorleuchtendes Beispiel angeregt, Babo, Klinger, Leisewitz, H. v. Collin, Klingemann, Iffland, Kotzebue, Ad. Müllner, Öhlenschläger, H. v. Kleist, Grillparzer, Houwald u. a. m. Deutschland mit mannigfachen, zum Theil trefflichen Werken beschenkten, und so diesem Lande eine selbstständige dramatische Literatur schufen, welche wir bei den einzelnen Abtheilungen der dramatischen Poesie kennen lernen werden.

Eintheilung der dramatischen Gedichte.

So mannigfach die verschiedenen Gattungen des Schauspiels auch sind, so lassen sie sich doch sämmtlich auf zwei, sich beinahe wechselseitig ausschließende Classen, die tragische und die komische, zurückführen, welche wir nun mit ihren Unterarten besprechen wollen.

A. Tragische Dramen.

Die wörtliche Bedeutung des griechischen Namens, aus welchem die Ausdrücke Tragödie, Tragisch sich bildeten (τραγος), bezeichnete einen Bock; ein solches Thier war nämlich bei den Griechen der Preis des besten Sängers. Allein bald verband man mit dem Worte einen anderen, höheren Sinn, welcher den Inhalt jener Preisgesänge andeuten sollte. Ursprünglich waren also die Tragödien der Griechen gemischt lyrische und erzählende Gesänge zur Ehre des Bacchus bei dem Feste der Weinlese, wie noch der Name andeutet. Die Spuren dieses festlichen Ursprungs verloren sich nie ganz aus denselben, denn die Begleitung von Musik und Tanz blieb immer. Als der Schöpfer der eigentlichen griechischen, so wie jeder Tragödie aber ist Äschylos zu betrachten, welcher der erste dieselbe würdig bekleidete,

ihr einen angemessenen Schauplatz gab, den scenischen Pomp erfand, und den Dialog entfaltete; während sein Vorgänger Thespis die Handlung durch einzelne erzählende Personen vorstellte.

Von dem Wesen des Tragischen überhaupt.

Es ist merkwürdig, daß in keiner der beiden übrigen Hauptdichtungsarten sich zwei ganz verschiedene Classen so strenge absondern lassen, wie in der dramatischen, da vielmehr die Unterabtheilungen der beiden andern mehr oder weniger in einander verschmelzen. Bei den epischen Dichtungsarten ward bloß einer komischen Epopöe erwähnt, und selbst die scheint keine für sich bestehende Gattung, sondern vielmehr eine Art Parodie des antiken Heldengedichtes zu sein. Noch weniger findet sich ein solcher Unterschied in der lyrischen Poesie; dort sind nur Grade und Abstufungen zwischen der Elegie, dem Liede, der Ode u. s. w. Es wird also hier der schicklichste Ort sein, den Begriff des Tragischen überhaupt aufzusuchen, und dessen Verhältniß zum Komischen zu bestimmen.

Dem Menschen allein ward unter den Geschöpfen dieser Erde die himmlische Gabe zu Theil, durch seine Vernunft sich Zwecke zu setzen, und dieselben beharrlich zu verfolgen. Wenn er seine Seelenkräfte auf Einen Zweck richtet, so entsteht eine Stimmung in seinem Innern, welche wir Ernst nennen. Wenn wir indessen gleich einen oder den anderen vorgesetzten Zweck erreichen, so ermahnt uns die Vernunft, alle diese Zwecke auf höhere und endlich auf den höchsten menschlichen, auf den Zweck unsers Daseins zu beziehen, das ist, sie als Mittel zur Erreichung unseres Zieles zu betrachten. Hier stehen nun den Forderungen des Unendlichen in uns die endlichen Schranken entgegen, in welchen wir hier befangen sind. Alles, was wir schaffen und wirken, ist vergänglich und nichtig; überall steht der Tod im Hintergrunde, dem jeder gut oder übel verwendete Augenblick uns entgegenführt; im glücklichsten Falle, wenn ein Mensch ohne Unfälle das natürliche Lebensziel erreichet, steht

ihm doch bevor, alles, was ihm hier werth war, verlassen zu müssen, oder davon verlassen zu werden. Es gibt kein Band der Liebe ohne Trennung, keinen Genuß ohne das Bedauern seines Verlustes. Wenn wir aber die Beziehungen unsers Daseins bis an die äußerste Gränze der Möglichkeiten überschauen; wenn wir dessen ganze Abhängigkeit von einer unübersehlichen Verkettung der Ursachen und Wirkungen erwägen: wie wir schwach und hilflos gegen den Andrang unermeßlicher Naturkräfte und streitender Begierden an die Küste einer unbekannten Welt ausgeworfen werden, gleichsam bei der Geburt schon schiffbrüchig; wie wir allen Irrthümern, allen Täuschungen ausgesetzt sind, deren jede verderblich werden kann; wie wir in der Leidenschaft unsern eigenen Feind im Busen tragen; wie jeder Augenblick im Namen der heiligsten Pflichten die Aufopferung der süßesten Neigungen von uns fordert, und durch einen plötzlichen Schlag uns alles schwer Erworbene rauben kann; wie mit jeder Erweiterung des Besitzes die Gefahr des Verlustes steigt, und wir den Tücken des feindseligen Zufalls nur um so mehr Blößen darbieten: dann muß jedes nicht dem Gefühle verschlossene Gemüth von einer unaussprechlichen Wehmuth befallen werden, welche durch das Bewußtsein der Nichtigkeit alles Endlichen erreget wird, und nur dadurch beschwichtiget werden kann, daß sich eben in dem Untergange der menschlichen Kraft die göttliche uns offenbaret. Denn der Mensch kann, so lange er in dieser gegenwärtigen Welt lebt, seine Bestimmung auch im höchsten Sinne des Wortes nur in dieser Welt erfüllen. Jene Sehnsucht nach dem Unendlichen, die in dem Menschen rege wird, führt ihn auch nicht wirklich über dieses Leben hinaus, indem es ja durch das Gefühl der irdischen Schranken erregt wird, auf die wir doch ein für alle Mal angewiesen sind. Auch das Höchste ist für unser Handeln nur in begränzter, endlicher Gestaltung da. Und eben deßwegen ist es nur da in unserm Untergange, wo es sich als ein Göttliches verklärt, an welchem wir weder als endliche Wesen, noch als solche, die mit ihren Gedanken über das Endliche hinausschweifen können, Theil haben

würden, wenn es nicht eine unmittelbare Gegenwart dieses Göttlichen gäbe, die sich eben in dem Verschwinden unserer Wirklichkeit offenbaret. Jene Stimmung nun, in welcher diese Wahrheit aus den menschlichen Begebenheiten selbst unmittelbar einleuchtet, heißt die tragische Stimmung *).

Wenn uns nun eine Dichtung die menschliche Beschränktheit mit ihrem Streben nach dem Unendlichen in einem entsprechenden Bilde zeigt; wenn der Dichter in dem besonderen Bilde das allgemeine menschliche Geschick als ein Wesentliches auffaßt, als den Grund nämlich, aus dem alles Wirkliche entsteht und in dem es wieder verschwindet, während nur jenes allgemeine Geschick der Menschheit als bestehend übrig bleibt, dann erwacht in dem Gemüthe des Betrachtenden bei dem Anblicke des Endlichen der Gedanke an das Unendliche, und es ist eine tragische Dichtung, welche diese Wirkung in uns auf diese Weise hervorbringet und ihrem Zwecke nach auch soll.

Wir sind einmal gewohnt, alle entsetzlichen oder jammervollen Begebenheiten tragisch zu nennen, und es ist gewiß, daß die Tragödie dergleichen Stoffe vorzugsweise wählt; indeß ist nach obiger Erklärung des Tragischen ein im gewöhnlichen Sinne trauriger Ausgang keineswegs, sondern die angedeutete Erhabenheit der Hauptidee, auf welche das tragische Drama hinweist, allein unumgänglich nothwendig.

So wie also der wahre Erfolg alles menschlichen Handelns überhaupt, die Vernichtung des Endlichen und die Offenbarung des Göttlichen in jenem Untergange, das Wesen der tragischen Dichtungen ist: so strebt der Dichter komischer Dramen zu zeigen, wie sich das Göttliche selbst, das Wesen des menschlichen Geschickes überhaupt, in der endlichen Wirksamkeit in Schein und Spiel auflös't, und sich doch eben deßhalb, weil es göttlich ist, noch in dieser Scheinwelt erhält.

---

*) Vergl. Solger, Recension der Vorlesungen über dramat. Kunst und Literatur, von A. W. Schlegel. S. Jahrbücher der Literatur, 1819.

Begriff und Zweck der tragischen Dichtungen.

Nach dem Vorausgeschickten können wir den Begriff der Tragödie folgender Maßen bestimmen: Sie ist die dramatische Darstellung einer ernsten Handlung, welche durch Offenbarung des Göttlichen in dem Untergange des Endlichen das Gefühl des Erhabenen lebhaft erreget. Aristoteles bezeichnet das Wesen der griechischen Tragödie mit folgenden, wohl mehr der Form als der Bedeutung nach von den obigen verschiedenen Worten: Sie ist die Nachahmung einer emsig betriebenen, vollständigen, Größe habenden Handlung in einer anmuthig gebildeten Rede, deren jede Form für sich in abgetheilten Schranken wirket, und zwar nicht durch Verkündigung oder Erzählung, sondern durch Erbarmen und Furcht die Läuterung solcher Leidenschaften vollendend. In gleichem Geiste nennt Herder *) die Tragödie eine Schicksalstafel, das ist, eine dargestellte Geschichte menschlicher Begegnisse mittelst menschlicher Charaktere, in menschlichen Gemüthern eine Reinigung der Leidenschaften durch ihre Erregung selbst vollendend.

Diesen Erklärungen zu Folge hätte die Tragödie den Zweck, durch Erregung von Leidenschaften (Furcht und Mitleid) diese Leidenschaften zu reinigen. Allein dieser Zweck ist hierdurch so unbestimmt ausgedrückt, daß er wieder einer Erklärung bedarf, welche bisher von Verschiedenen auf die verschiedenste Weise gegeben wurde **). Gewiß ist es, daß die Tragödie unsere moralische Kraft erhöhen soll, daß sie also jedes Unlautere im Menschen aufheben, dagegen Zufriedenheit mit sich und mit seinem Schicksale, bescheidene Achtung und Fassung seiner selbst, hilfreiche Theilnehmung am Wohle und an der Noth Anderer, unseren bleibenden Charakter zu bilden streben soll ***), und daß

*) In den »Früchten aus dem sogenannten goldenen Zeitalter des achtzehnten Jahrhunderts.«

**) Man sehe Lessing's Dramaturgie, Herder's obengenanntes Werk u. a. m.

***) Herder a. a. O.

hierzu die Erregung von Furcht und Theilnahme ein wirksames Mittel sei; allein es scheint, daß alles dieß einen zu beschränkten Begriff der moralischen Erhebung durch die Tragödie umfasse, welche offenbar noch etwas anderes als Erregung von Mitleid und Furcht beabsichtet. Zudem wäre hierdurch das Wohlgefallen an tragischen Dichtungen, welches so tief in des Menschen Brust gepflanzt ist, nicht genügend erklärt, da Schrecken und Mitleid, größten Theils schmerzliche Empfindungen, diesen Reiz hervorzubringen nicht vermögen. Es ist nicht der Anblick des Leidens und das dadurch erregte Gefühl des Mitleids und der Furcht, welches den Reiz eines schönen Trauerspieles ausmacht, sondern das in uns entstehende Gefühl der Würde der menschlichen Natur, durch große Vorbilder erwecket, welche aber erst vernichtet werden muß, um das Ewige, Göttliche erkennbar zu machen, und die Spur einer höheren Ordnung der Dinge, dem scheinbar unregelmäßigen Gange der Begebenheiten eingedrückt und geheimnißvoll darin geoffenbaret. Der Grund also, warum die tragische Darstellung, unbeschadet ihres Reizes, das Unglück walten lassen darf, liegt darin, weil, so wie überhaupt geistige Kräfte nur durch den Widerstand gemessen werden können, welchen sie gegen äußere Gewalten entwickeln, so sich auch das Ewige nur im Verschwinden alles gegenstrebenden Zeitlichen entfalten kann; und die Lehre, welche aus jeder Tragödie hervorgehen soll, kann keine andere sein, als: *Auch das Vollkommenste in uns erscheinenden Wesen ist, ohne daß wir erst die Kehrseite herausdrehen, nichts vor der Gottheit, die in unserm Leben allein das Gute und Wahre wirkt.* Alle Wege, auf welchen diese Lehre kund wird, vereinigen sich darin, daß dabei der Gedanke an das Unendliche lebendig, das Gefühl des Erhabenen erregt werden muß, und die lebhafte Erregung dieses Gefühls ist daher der allgemeine Zweck des tragischen Drama. Die Tragödie hat also ihren Zweck mit dem Heldengedichte gemein, aber die Wege, auf welchen beide Dichtungsarten ihn verfolgen, sind verschieden.

S c h i c k s a l.

In allen Tragödien finden wir eine Verknüpfung der Begebenheiten, die über Menschenwahn hinausreicht, zu welcher aber doch die Menschen nach ihren Gesinnungen und Meinungen, nach ihren Neigungen und Leidenschaften mitwirken. Diese Verknüpfung, deren Eigenheiten und Nothwendigkeit wir jetzt entwickeln wollen, nennt man S c h i c k s a l, Verhängniß, Schickung u. s. w. Der Mensch ist als sinnliches Wesen allerdings physischen Gesetzen unterworfen. Er muß sich den Einflüssen derselben auf seine Lage und Umstände unterwerfen. Manche glauben, das Schicksal bestehe nur in einer äußeren Gewalt, über welche sich unser Inneres frei erheben könne, oder höchstens darin, daß unserer Vortrefflichkeit doch immer Schwächen und Schranken der Endlichkeit beigegeben seien, über die wir uns durch den Gedanken an das Unendliche hinwegsetzen können. Das Erwähnte ist aber so wenig ein Verhängniß, als letzteres ein Ohngefähr sein kann, sondern man versteht darunter eine höhere Gewalt, welche des Menschen Vernunft wohl dunkel zu ahnen, manchmal anzuerkennen, nie aber zu ergründen vermag. Allein wenn man auch das Walten eines höheren Wesens über der Menschen Thaten anerkennt, so ist es nicht nothwendig, die menschliche Freiheit dadurch aufzuheben, weil die freie Wahl und der daraus hervorgehende Entschluß allerdings vereinbar sind mit jener Vorsicht, welche alles, was geschieht, zu Einem großen Ziele vereinigt. Es ist daher auch das Schicksal keineswegs in der Bedeutung anzunehmen, daß Alles, was uns begegnet, von dem eigenen Handeln unabhängig oder gar durch bloßen Zufall geschehe. Die künftige Handlung geschieht, w e i l man etwas thut, wodurch sie veranlaßt wird; sie wird aber nicht in jedem Falle erfolgen, man thue auch, was man wolle. Ist der göttlichen Vorsicht die Zukunft bekannt, so liegen auch die Ursachen vor ihr ausgebreitet, welche sich zum Theile wenigstens in des Menschen Freiheit gründen. Es ist also unter Schicksal jene v o n e i n e r h ö h e r e n H a n d z u s a m m e n g e h a l t e n e V e r-

knüpfung von menschlichen Begebenheiten zu verstehen, deren sittlicher Werth sich in der Freiheit und dem Entschlusse der handelnden Personen gründet. So wenig dem Menschen eine unbeschränkte Freiheit zu Theil geworden, eben so wenig unterliegt er schlechterdings der Gewalt einer blinden Nothwendigkeit. Es ist daher das Verhängniß die übersinnliche Weltordnung über der Bestimmung durch menschlichen Willen, welche die Begebenheiten herbeiführet; ein Zufall läßt sich vernünftiger Weise gar nicht, am wenigsten in der Tragödie annehmen. Jene Eintheilung der neuesten Dramaturgen, nach welcher die tragischen Dramen in Schicksal- und Leidenschaftstragödien zerfallen, und unter den ersteren solche Stücke zu verstehen sind, welche eine übersinnliche, vom Menschen unabhängige Nothwendigkeit einführen; die Leidenschaftstragödie aber Dramen bezeichnet, die durch Darstellung von Handlungen, die ausschließend aus der moralischen Freiheit hervorgehen, die tragische Wirkung hervorzubringen streben, ist deßwegen als fehlerhaft zu verwerfen, weil dadurch Ursachen getrennt werden, die in der Wirklichkeit zusammen die Begebenheiten begründen, und von welchen keine ganz allein den aufgestellten Zweck der Tragödie zu erreichen im Stande sein möchte. Versteht man aber unter Schicksalstragödie die Darstellung des Verhängnisses und der sittlichen Freiheit in ihrem gleichzeitigen Einflusse auf menschliche Handlungen, so ist die sogenannte Leidenschaftstragödie ein Unding, und jene erstere Benennung umfaßt alle tragischen Gattungen. »Innere *Freiheit* und äußere, höhere Nothwendigkeit, dieß sind die beiden *Pole* der tragischen Welt. Jede dieser Ideen wird erst durch den Gegensatz der anderen zur vollen Erscheinung gebracht. Da das Gefühl innerer Selbstbestimmung den Menschen über die unumschränkte Herrschaft des Triebes, des angebornen Instinctes erhebt, ihn mit Einem Worte von der Vormundschaft der Sinne losspricht, so kann auch die Nothwendigkeit, welche er neben ihr anerkennen soll, keine bloße Naturnothwendigkeit sein, sondern sie muß jenseits der sinnlichen Welt im Abgrunde des Un-

endlichen liegen, folglich stellt sie sich als die unergründliche Macht des Schicksals dar.«

Sittlicher Kampf.

Wenn nun ein solches Verhängniß, wie es eben angedeutet worden, man mag es Vorsehung, Schicksal, Zufall, oder wie immer nennen, den Menschen auf die Scheidelinie von Recht und Unrecht stellt, wo die Befolgung des Sittengesetzes schwer, ja unmöglich erscheint, und er zur Ergreifung des Entgegengesetzten durch die mannigfachsten Triebfedern bestimmt wird: so ist er in dem Zustande, welchen wir **sittlichen Kampf** nennen, und der in seinen unendlichen Modificationen das unerschöpfliche Thema aller tragischen Dramen ist.

In der Schilderung dieses Kampfes hat sich aber der dramatische Dichter vorzüglich vor zwei Dingen zu hüten. Wenn der Untergang der Hauptperson aus diesem Kampfe nothwendig hervorgeht, so soll derselbe das Gemüth des Zuschauers nicht zerreißen, sondern wenn es ergriffen ist, durch den Hinblick auf das Ewige beschwichtigen. Die erste Pflicht des Dichters wird daher sein, die Nothwendigkeit des Unterganges so anzulegen, und in den Charakter der Hauptperson zu verweben, daß uns ihre irdische Fortdauer als unmöglich erscheint. Wird das Unglück durch Zufälligkeiten herbeigeführt, so kann höchstens Mitleid, manchmal Unwillen gegen jene, die den Untergang hätten verhindern können, nie aber die tragische Wirkung vollkommen erreicht werden. So bringt zum Beispiel Rosamundens Tod in **Körners** Trauerspiele gleiches Namens das Gefühl des Erhabenen gewiß nicht zur lebendigen Anschauung.

Ferner muß der Dichter sorgen, daß über der in dem tragischen Drama nothwendigen Würde, die menschliche Natur in ihrem Wesen nicht aufgehoben werde. So wahr es daher ist, daß kraftlose Schwäche nie Gegenstand eines dramatischen Gedichtes, so wie einer poetischen Darstellung überhaupt sein kann, und daß selbst noch das Unterliegen unter der höheren Gewalt so beschaffen sein soll, daß es die Kraft des Besiegten rühmlich

bewahret, so muß man doch nie vergessen, daß der Kampf mit den inneren und äußeren Gegenstrebungen nicht so leicht zu bestehen sei, wie Manche glauben, welche die Helden ihrer Dramen mit einem Gleichmuthe die kostbarsten Güter, die des Menschen Herz erfreuen, aufgeben lassen, so daß man ungewiß wird, ob es ihnen auch Ernst damit sei. Am häufigsten zeigt sich dieses bei der Herbeiführung des Selbstmordes in der Tragödie. Es ist hier der Ort nicht, was über das Unmoralische solcher Thaten schon gesagt wurde, zu wiederholen; nur muß bemerket werden, daß, jenen Selbstmord ausgenommen, welcher durch eine unglückliche Geisteszerrüttung begründet wird, unläugbar eine gewisse Seelenstärke dazu gehört, einen solch' grausen Entschluß zu vollführen, die unter gewissen Bedingungen, so wie der Mord überhaupt, ein würdiger Gegenstand der poetischen Behandlung werden kann. Nun ist aber der Trieb der Selbsterhaltung einer der mächtigsten; alle athmenden Wesen hat die Natur damit ausgerüstet, und der Nachdruck, womit sie den Andrang feindseliger Mächte von ihrem Dasein abwehren, ist ein Beweis seiner Vortrefflichkeit. Warum sollte dieser Trieb, wenn er mit keinem sittlichen Beweggrund in Streit geräth, sich im Drama nicht äußern dürfen? Wie rührend und wahr ist nicht die Liebe zum Leben geschildert, welche sich in des Prinzen Worten *) ausspricht, als dieser das für ihn errichtete Blutgerüste erblickt, und den lebensfrohen Jüngling die Schauer des Todes umschweben! — Wenn also der Selbstmord dargestellt wird, so geschehe er in einem Zustande von Leidenschaft, nach einem plötzlich *erlebten* Unfall, der keiner Überlegung Raum läßt. Dann kommt er nur als untergeordnete Zuthat in dem großen tragischen Gemälde vor. Jener Selbstmord aber, der als freie That aus einem ruhig besonnenen Entschlusse hervorgeht, konnte in den Tragödien der Alten nach ihren Religionsbegriffen selbst zum Hauptgegenstand sich erheben.

*) In Heinr. v. Kleist's Schauspiel: Der Prinz von Homburg.

Eintheilung der tragischen Dramen.

So wie das Heldengedicht in das antike und in das romantische zerfällt, je nachdem edle Einfachheit der Darstellung oder bunte Mannigfaltigkeit in schönem Gewande in demselben vorherrscht: so lassen sich auch die tragischen Dramen unter diese zwei Haupt-Gesichtspuncte bringen, und in antike und in romantische Tragödien eintheilen. Die Anhaltspuncte zur Kritik der ersteren werden die Musterspiele der Griechen, für die letzteren, die Werke englischer und spanischer Dramatiker darbieten. Wir wollen nach dieser Eintheilung die Hauptmerkmale beider Gattungen durchgehen.

I. Antike Tragödie.

Die Eigenheiten der antiken Tragödie lassen sich auf zufällige, in der Verfassung ihrer Bühne und Entstehung der ersten Dramen gegründete, und auf wesentliche, in dem Geiste ihrer Dichtung selbst enthaltene und aus dem Volks-Charakter hervorgehende Merkmale zurückführen. Unter die zufälligen gehören die Musik-Begleitung der Worte mit der Doppelflöte, und die Beobachtung jener Gewohnheiten, die bei der Gelegenheit, als von den drei Einheiten die Rede war, erwähnet worden; zu den wesentlichen Eigenschaften aber, welche das Drama als antike Tragödie bezeichnen, zählen wir die in derselben herrschende Schicksals-Idee, die idealische Darstellung und den Chor, welche Merkmale und deren Bedeutung wir daher etwas näher beleuchten wollen.

1. Schicksals-Idee in der antiken Tragödie.

Nach den Religions-Begriffen der Alten konnte sich der Begriff von Schicksal nicht über die Idee einer eisernen, aber immer geistigen Nothwendigkeit erheben, welcher so Götter als Menschen unterworfen sind, und gegen welche die sittliche Frei-

heit sich nicht anders erhalten kann, als durch heldenmüthige Fügung in ihre unabänderlichen Beschlüsse. Die Gottheiten, welche daher in ihren Tragödien auftreten, erscheinen entweder als Diener des Schicksals und als vermittelnde Ausführer seiner Befehle, oder sie bewähren sich selbst erst durch freies Handeln als göttlich, und sind in ähnlichen Kämpfen wie der Mensch begriffen. So erscheint dieses Schicksal in den Trauerspielen der Griechen als furchtbare, unerbittliche Nemesis, welche sich nur selten bis zu Andeutungen einer weisen und gütigen Vorsehung aufklärt. Indessen steht es schon bei den Griechen immer als ein verhülltes, unendliches Wesen hinter dem tragischen Bilde, und waltet niemals als bloße Naturkraft durch eigensinnigen Zufall. Eine solche physische Nothwendigkeit würde jede sittliche Freiheit, jeden sittlichen Kampf, so wie das heldenmüthige Unterliegen in demselben und die daraus entstehende Offenbarung des ewig Bestehenden aufheben; denn die Menschen würden dann leiden, weil sie müssen, nicht, weil sie wollen.

2. Idealität der Darstellung.

Wenn man sagt, die Darstellung in der antiken Tragödie sei idealisch, so ist dieß nicht so zu verstehen, als wären die darin eingeführten Personen sittlich vollkommen. Wie sollte unter solchen ein Widerstreit und eine Vernichtung Statt finden, welche doch die Verwicklung und Lösung des tragischen Drama erfordert? Es werden vielmehr Schwächen, Fehler, ja Verbrechen *an ihnen* geschildert; aber überall sind ihre Sitten über die Wirklichkeit hinaus geadelt, und jeder Person ist so viel Würde und Größe verliehen, als ihr Antheil an der Handlung es nur irgend gestattet. Dieß ist aber noch nicht alles. Das Idealische in der Darstellung beruht besonders darauf, daß jene Personen in eine höhere Sphäre versetzt sind. Die tragische Poesie wollte das Abbild der Menschheit, welches sie uns aufstellt, ganz von dem Boden der Natur lostrennen, woran der Mensch in der Wirklichkeit gefesselt ist, wie ein an die Scholle gebundener

Leibeigener. Sollte sie es deßhalb frei in der Luft schweben lassen? Dazu müßte sie es von dem Gesetze der Schwere lossprechen, ihm allen irdischen Stoff, somit auch den körperlichen Gehalt entziehen; dadurch würden aber nur luftige, verfliegende Schattenbilder hervorgebracht, die keine dauernde Einprägung in das Gemüth bewirken können. Den Griechen jedoch gelang es, übermenschliche Hoheit und menschliche Wahrheit (Idealität und Realität) in der Kunst auf das Vollkommenste zu vereinigen, und der Entscheidung einer Idee nachdrückliche Körperlichkeit zu geben. Nicht hoffnungslos im leeren Raume ließen sie ihre Gebilde umherflattern, sondern sie stellten die Statue der Menschheit auf die ewige, unerschütterliche Basis der sittlichen Freiheit; und damit sie ohne Wanken fest darauf stehen möchte, drückte ihr eignes Gewicht, da sie aus einer gediegenern Masse gebildet war, als die lebenden Menschengestalten, sie darauf herab, und die Statue war eben durch ihre Erhöhung und Pracht dem Gesetze der Schwere nur desto entschiedener unterworfen.

3. Der Chor.

Obwohl der Gebrauch des Chors in den Festlichkeiten des Bacchus seine Veranlassung hatte, auch zum Theil durch die, von der unsern verschiedene Einrichtung der Bühne bei den Alten bedingt war: so ist derselbe doch so sehr in dem Geiste des griechischen Volkes und ihrer Poësie gegründet, daß es nothwendig wird, insbesondere von ihm zu sprechen. Nach der republikanischen Denkungsweise gehörte die Öffentlichkeit zur Vollständigkeit einer Handlung. Die Griechen ließen in ihren Dramen bei den Handlungen ihrer Helden stets Priester, Älteste aus dem Volke, oder andere ähnliche Personen gegenwärtig sein. So entstand der Chor in den antiken Tragödien. Was er auch in dem einzelnen Stücke besonders sein und thun mochte, so stellte er überhaupt und zuvörderst den nationalen Gemeingeist, dann die allgemeine menschliche Theilnahme vor. Ja, indem in den Hauptpersonen der einzelne Mensch untergeht, steht in dem Chor die allgemeine Menschheit als Abbild der bleibenden Welt-

gesetze da, in welchem alle Widersprüche vermittelt sind und einander nicht zerstören, sondern durch ihr Gleichgewicht erhalten. Daher die Mäßigung des Chors, die ruhige Betrachtung, die billige Erwägung, und vorzüglich die beständige Hinweisung auf eine göttliche Ordnung der Dinge, womit er die vorhergehenden Handlungen und Begebenheiten begleitet. So lindert der Chor den Eindruck einer tief erschütternden, oder tief rührenden Darstellung, indem er dem Zuschauer seine eigenen Regungen schon lyrisch, also musikalisch, ausgedrückt entgegen bringet, und ihn in die Region der Betrachtung hinaufführt. Wenn wir also die Bedeutung des Chors in der alten Tragödie bestimmen wollen, so müssen wir sagen, er sei eine über alle Persönlichkeit erhabene Stimme der Theilnahme und der Betrachtung.

Die drei genannten Stücke sind es nun, welche das Wesen der antiken Tragödie so entscheidend bezeichnen, daß in den dramatischen Werken neuerer Nationen höchstens eine Annäherung an dieselbe gefunden wird. Überhaupt möchte das griechische Trauerspiel in ganz unveränderter Gestalt für unsre jetzige Bühne immer eine ausländische Pflanze bleiben, welcher man nie kräftiges Gedeihen versprechen könnte. Der Stoff derselben, so wie ihre Form und theatralische Darstellung ist der Denkweise und Einbildungskraft der meisten Zuschauer zu fremd. Wenn daher in neueren, nach griechischen Mustern gebildeten Stücken, die Idealität der Darstellung auf dieselbe Weise wie bei den Griechen beibehalten werden kann, so läßt sich doch nimmer ihre Schicksals-Idee mit unsern, auf das Christenthum gegründeten Begriffen einer göttlichen Vorsicht vereinigen. Was aber jede genügende Darstellung solcher Stücke bei uns für immer unmöglich macht, ist der Chor, für welchen wir auf unsrer Bühne keinen schicklichen Platz haben, so wie uns der bei den Griechen gewöhnliche, angemessene Tanz und Gesang fehlt. In neuerer Zeit versuchten wohl einige der vorzüglichsten Dichter die Wiedereinführung des Chors, allein ohne über dessen ei-

gentliche Bedeutung recht einig zu sein; und dieß, so wie die vorher angeführten Gründe waren Ursache des gänzlichen Mißlingens dieser Versuche.

Von dem Stoffe der antiken Tragödie.

Noch sind einige Worte über den Stoff der antiken Tragödie zu erwähnen. Dieser ist vorzugsweise die griechische Mythologie. »Die Heldenfabel tritt immer aus einer gewissen Ferne und im Lichte des Wunderbaren heraus. Sie ist ein Gewebe nationaler und örtlicher Überlieferungen, gleich verehrt als ein Anhang der Religion und eine Vorrede der Geschichte; überall durch Gebräuche und Denkmäler in volksmäßiger Lebendigkeit erhalten, durch die mannigfaltige Behandlung zahlreicher epischer, oder bloß mythischer Dichter für das Bedürfniß der Kunst und höheren Poesie schon zubereitet. Somit hatten die Tragiker nur Poesie auf Poesie zu impfen: gewisse für Würde, Größe und Entfernung aller kleinlichen Nebenbegriffe unschätzbare Voraussetzungen waren ihnen gleich vom Anfange an zugestanden. Die heiligende Sage hatte an jenem göttlich entsprungenen und längst untergegangenen Heldengeschlechte alles geadelt, selbst die Verirrungen und Schwächen. Als Wesen von übermenschlicher Kraft werden jene Helden geschildert, aber nichts weniger als von unfehlbarer Tugend und Weisheit, sondern mit gewaltigen, ungebändigten Leidenschaften. Es war eine wilde, gährende Zeit: der Anbau geselliger Ordnung hatte den Boden der Sittlichkeit noch nicht urbar gemacht, der also wohlthätige und verderbliche Erzeugnisse mit der frischen Fülle einer schöpferischen Natur hervortrieb. Hier konnte auch das Ungeheure, das Gräuelhafte vorkommen, ohne jene ausgeartete Verderbniß zu beweisen, durch welche es im Zustande entwickelter Gesetzmäßigkeit allein möglich wird, und die nur mit widerwärtigem Abscheu erfüllt. Die Verbrecher der Fabel sind, so zu sagen, über die menschliche Criminal-Justiz hinaus und nur einer höheren Vergeltung überantwortet.« Das Schicksal steht in diesen Mythen als das Ewige, einmal so Ge-

gebene im Hintergrunde, und folglich müssen auch die einzelnen Handlungen immer zugleich den allgemeinen Charakter des menschlichen Daseins überhaupt in sich schließen. Und dieses ist auch der Sinn des ganzen griechischen Heroenthums. Die Wirklichkeit ist darin zugleich eine feststehende, abgeschlossene Welt, eine gegenwärtige Offenbarung, und darum mußte selbst in jenen Staaten alles Heilige auf diesen Grund und Boden zurückgeführt werden.

Die Entfernung des Heroen-Zeitalters von dem der gesitteten Geselligkeit trug viel bei, die Gestalten in der Tragödie idealisch zu erhöhen, weil die menschlichen Dinge nun einmal keine allzu vertrauliche Beobachtung ertragen, ohne Blößen zu geben. In dieser Rücksicht war und ist noch der hohe Rang der Hauptpersonen für die tragische Darstellung nothwendig, oder wenigstens begünstigend; nicht aber, als ob nur die Schicksale solcher Menschen, die auf das Wohl und Wehe einer großen Menge Einfluß haben, wichtig genug wären, um unsre Theilnahme zu erregen, oder, als ob die innere Hoheit der Gesinnungen mit äußerer Würde bekleidet sein müßte, um bewundert und verehrt zu werden: sondern, weil Könige und Herrscher, zumal jene der Vorwelt, den versammelten Zuschauern eben so ferne stehen, als die alten Helden der Mythologie den Griechen. Im Gegentheile zeigen uns die Tragiker das unglückliche Verhängniß der Könige niemals in Bezug auf den Zustand der Völker; sie zeigen uns im Fürsten den Menschen, und weit entfernt, zwischen uns und ihrem Helden den Purpurmantel als eine Scheidewand vorzubreiten, lassen sie uns durch dessen eitlen Glanz hindurch in einen von Leidenschaften zerrissenen Busen schauen. Nicht der königliche Pomp, sondern das heroische Costüme der Vorzeit wird erfordert; denn nichts hat weniger tragische Tauglichkeit, als die Darstellung des Hofes und des Hoflebens in der Gegenwart. Eben so wenig macht der Umstand, daß die Handlungen in der Tragödie unter hohen Personen vorfallen, jene deßhalb schon zum historischen Drama. Dadurch wird nur gezeigt, wie die Grundzüge der menschlichen Natur

überall dieselben sind, und sich gerade in solchen Lagen, wo sie durch Würde und Umgebung am meisten in Harmonie erhalten werden sollten, am schroffesten zu verrathen pflegen.

Sollen wir nach diesen Bestimmungen den Zweck der antiken Tragödie in Worte zusammenfassen, so werden wir sagen: sie soll uns durch die Empfindung der irdischen Nichtigkeit zu der würdigsten Ansicht der Menschheit erheben, oder nach Plato's Ausdruck: sie ist die Nachahmung des schönsten und vortrefflichsten Lebens.

Wenn auch, wie schon erwähnt wurde, die neueren Dichter die antike Tragödie in ihrer ersten Reinheit nicht zu schaffen vermögen, so kann man doch unter den vorhandenen dramatischen Werken der Deutschen jene Trauerspiele unterscheiden, welche sich den griechischen dadurch anzunähern streben, daß sie hohe Idealität, so wie Einfachheit der Darstellung vorzüglich beabsichten, und deßhalb mit dem Namen »antike Tragödien« bezeichnen, obwohl eine strenge Sichtung der deutschen Trauerspiele in bestimmte Classen ihrem Wesen widerspricht, welches vielmehr eine eigene, für sich bestehende Art dramatischer Meisterwerke in der Folge hoffen läßt.

II. Romantische Tragödie.

Wenn in der antiken Tragödie das Leben in seiner irdischen Begränzung und in der Sphäre des Schicksals dargestellt wird, so tritt es in der romantischen nur leichthin über der Erde schwebend auf, Geist und Herz mit leiser Sehnsucht nach drüben gerichtet, von dem ein Strahl in unsere Sternennacht hereinfällt. So wie daher Alles in der antiken Tragödie auf einfache Größe hinzielet, so sucht die romantische durch bunte Mannigfaltigkeit auf die Fantasie zu wirken, und hierdurch jenen allgemeinen Zweck aller tragischen Dramen,

wenn auch auf andern Wegen, als die antike Dichtung, zu erreichen.

Man wird den Unterschied der romantischen Tragödie von der antiken am entscheidendsten auffassen, wenn man jene mit einem Gemälde voll Farben und Leben, dieses mit einem, dieselbe Gruppe vorstellenden Werke der Bildhauerkunst vergleichet. Die Figuren in demselben entsprechen dem Charakter der Gruppirung der Handlung; in dem Gemälde aber finden wir außer der Gestalt und Bewegung auch noch die Umgebung der Personen mit abgebildet; nicht bloß die nächste, sondern ein bedeutender Ausblick in die Ferne, und dieß alles unter einer magischen Beleuchtung, welche den Eindruck so oder anders bestimmen hilft. Ein solches Gemälde wird wohl weniger vollkommen begränzt sein, als die Gruppe in der Sculptur; indessen wird der Maler durch die Einfassung der Vorgründe, durch das gegen die Mitte gesammelte Licht und durch andere Mittel den Blick gehörig festzuhalten wissen, daß er weder über die Darstellung hinausschweife, noch etwas in ihr vermisse.

»Das romantische Drama sondert ferner nicht strenge, wie die alte Tragödie den Ernst und die Handlung unter den Bestandtheilen des Lebens aus; es faßt das ganze bunte Schauspiel desselben mit allen Umgebungen zusammen, und, indem es nur das zufällig neben einander Befindliche abzubilden scheint, befriedigt es die unbewußten Forderungen der Fantasie, vertieft uns in Betrachtungen über die unaussprechliche Bedeutung des durch Anordnung, Nähe und Ferne, Colorit und Beleuchtung *harmonisch* gewordenen Scheins, und leiht gleichsam der Aussicht eine Seele.« Die griechische Kunst ergreift allezeit den Moment des wirklichen Lebens, um dasselbe in dem Widerspruche seiner einzelnen Bestandtheile, als etwas bloß Erscheinendes zu vernichten; deßhalb muß sie auch das Ewige, Eine, welches alles trägt und erhält, und aus jeder Vernichtung wieder hervorgeht, in dunkler Ferne als Schicksal voraussetzen. Die neuere dringt dagegen ein in die Entfaltung dieser Widersprüche aus ihrem gemeinsamen Ursprunge; sie erkennt dieselben

schon vom ersten Ursprunge an als zeitlich und hinwirkend auf ihren eigenen Untergang, und eben deßwegen kann sie auch in der zuletzt hervortretenden Nichtigkeit selbst sich mit unendlicher Liebe und Freude der Gegenwart eines göttlichen Wirkens bewußt bleiben. Kurz, so wie die antike Tragödie einfacher, klarer und der Natur in der selbstständigen Vollendung ihrer einzelnen Werke ähnlicher ist: so ist die romantische, ungeachtet ihres fragmentarischen Ansehens dem Geheimnisse des Weltalls näher; in jener wird der Verstand, in dieser das Gefühl mehr in Anspruch genommen.

Der Wechsel der Zeit und des Ortes, vorausgesetzt, daß sein Einfluß auf die Gemüther mit geschildert ist; der Gegensatz von Scherz und Ernst, wenn diese im Grade und in der Art ein Verhältniß zu einander haben; endlich die Mischung der dialogischen und lyrischen Bestandtheile, wodurch der Dichter es in der Gewalt hat, seine Personen mehr oder weniger in poetische Naturen zu verwandeln, sind also im romantischen Drama nicht bloße Licenzen, sondern wahre Schönheiten; denn dadurch wird jener unnennbar wohlthätige Eindruck auf die Fantasie hervorgebracht, welchen das Romantische überhaupt beabsichtet.

Aus diesen Andeutungen geht hervor, daß der Unterschied zwischen der antiken und romantischen Tragödie einzig und allein in dem Wesen antiker und romantischer Poesie selbst bestehe. Jene aus der Vernunft abgeleiteten Gesetze für das Drama, welche wir im Eingange angeführt haben, bestehen so für die eine, wie für die andere Gattung, und die Aufgabe eines jeden Drama bleibt immer, die auf wunderbare Weise erfolgende Vereinigung der Widersprüche dieses Lebens zur lebhaften Anschauung zu bringen.

Ohne den hohen Werth der griechischen Meisterwerke im Mindesten schmälern zu wollen, können wir nicht umhin, zu gestehen, daß das romantische Drama in seiner reichen Fülle unserer jetzigen Bildungsstufe angemessener erscheine, als das antike in seiner steinernen Größe. Der Erfolg, mit welchem

die nach griechischer Weise gebildeten Trauerspiele auf der Bühne sich darstellen, verglichen mit dem Antheile, den die romantischen Stücke erregen, so wie die ganze Richtung der deutschen dramatischen Literatur, so weit sie sich bisher entwickelt hat, mögen als Beleg zu der ausgesprochenen Meinung dienen.

Geschichte der Ausbildung der romantischen Tragödie.

Das romantische Drama entwickelte sich am erfreulichsten bei zwei Nationen, den Engländern und Spaniern, welche in keinem besonderen literarischen Verkehre standen, auf, im Wesentlichen gleiche Weise. Allein nicht in der Vernachlässigung der Einheiten des Ortes und der Zeit, nicht in der Vermischung komischer und tragischer Bestandtheile, sondern in dem durch ihre Dramen ausgesprochenen Geiste der romantischen Poesie besteht das Wesentliche, welches den Meisterwerken beider Nationen gemeinsam ist. Shakspeare und Calderon werden stets als unvergängliche Sterne im vollsten Glanze am dramatischen Himmel leuchten, und jeder Nation, welche eine eigene dramatische Literatur zu schaffen versucht, zum trefflichen Vorbilde dienen. So wie jene Meisterwerke der Griechen jetzt noch nach Jahrtausenden freudig erkannt und gewürdigt werden: so wird auch in späterer Zukunft dem, von jenen beiden großen Dichtern in seiner Vollendung dargestellten romantischen Drama der ihm gebührende Rang unter den dramatischen Dichtungsarten angewiesen werden, welcher ihm jetzt noch von manchen Seiten nur bedingt und mit Widerwillen zugestanden wird.

Es ist hier nicht der Ort, die einzelnen Werke der beiden genannten romantischen Dichter zu durchgehen; nur im Allgemeinen mag bemerket werden, daß der Grundton aller Shakspeareschen Dramen Wahrheit und wirkliches Leben in seiner Erfüllung ist; bei Calderon wird das irdische Leben die Brücke in das Land der Ahnung und Sehnsucht. Ein

rühmlich bekannter Kritiker *) vergleicht Calderon und Shakspeare einem Doppelgemälde. Auf der einen Tafel ist eine reiche blumige Landschaft dargestellt. Alles schwimmt noch im Morgenduft; ferne Berge, Thäler und Burgen von einer, blühende Auen, silberne Ströme und Städte mit gothischen Münstern und Thürmen von der andern Seite; in der fernsten Weite des Hintergrundes aber das leis aufwallende Meer. Im Vordergrunde der Landschaft erhebt sich ein goldener Baum, auf dessen grünen Zweigen, mit Blüthen und Früchten geschmückt, liebliche, zarte Engelsgestalten, wie auf Jacobs Traumleiter auf- und niedersteigen, und mit gold'nen Äpfeln spielen. Unter den duftigen Zweigen aber hängen silberne Glöckchen, die im wundersamen Einklang fort und fort tönen und klingen, wie von einem leisen, electrischen Zauber berührt. Aus der Mitte des Bildes tritt ein goldgeflügeltes Kind leicht nur an der Erde hinschwebend auf, die Arme ausbreitend nach der Morgenröthe, die am Meeres-Horizont wie eine Rosenflur heraufblüht. Auf der zweiten Tafel ist die Scene halb von einem offenen Säulensale und halb zum Theil aufgerollten Vorhang geschlossen. Man hat durch die hohen Salfenster eine romantische, von blauen, lichten Hügeln begränzte Aussicht in's Freie. Vorn im Gemälde, sinnend an eine der Säulen gelehnt, aber mit einem klaren Auge steht ein kräftiger, rüstiger Mann, den Blick nach dem geöffneten Vorhang gerichtet. Da stehen in seltsamer Mischung die Bilder des Lebens, Freud' und Leid, Ernst und Scherz, mit der Schellenkappe spielend, Feen und Luftgeister, graue düstere Gestalten, halb in den Vorhang gehüllt, der das Theilgemälde einrahmet. —

Auf gleiche Weise als die Franzosen bei der Nachahmung der griechischen Tragödie auf Abwege geriethen, indem sie das Wesentliche derselben in dem Zufälligen zu finden glaubten, geschah es auch, daß die Deutschen bei den ersten Nachbildungen

*) D. F. R. Hermann: Ideen über das antike, romantische und deutsche Schauspiel. Breslau 1820.

der Engländer und Spanier, die zügellose Freiheit der Behandlung und die Verwerfung jeder Regel für das Hauptmerkmal der romantischen Poesie hielten, und somit die Aufnahme derselben beinahe vereitelten. Allein schon Lessing deutete auf das durch wunderbaren Farbenglanz verhüllte, tiefer liegende Gesetz des Romantischen hin, und Göthe und Schiller bewiesen durch ihre Leistungen, wie sehr sie das Wesen desselben begriffen hatten. Seit dieser Zeit tragen die meisten erschienenen dramatischen Werke der Deutschen das Gepräge des Romantischen an sich. Zur immer reineren Erkenntniß des Letzteren trugen ohne Zweifel A. W. Schlegel's treffliche Übersetzung von Shakspeare's Dramen, welche in neuester Zeit von J. H. Voß und seinen Söhnen zum Theil bereits nochmals versucht wurde, so wie die Übertragungen einiger Werke Calderon's durch A. W. Schlegel, Gries, von der Malsburg u. a. sehr viel bei. Durch C. A. West's höchst einsichtsvolle Umarbeitungen kamen zwei treffliche Werke des spanischen Dichters: »Das Leben ein Traum« und »Don Gutierre, der Arzt seiner Ehre« zuerst auf die Bühne. Insbesondere ist es in dem ersteren Drama wahrhaft tief gedacht, wie das wirkliche Leben und der Traum einander so ganz gleich gelten; wie jenes nur dadurch einen Werth und eine Bedeutung erhält, daß es selbst als Traum genommen wird, und wie sich dagegen die ganze tiefe Weisheit und sorgenvolle Vorsicht des alten Königs in etwas ganz Träumerisches auflöst. In diesem Gedichte sieht man die Morgensonne der ewigen Versöhnung aus der irdischen Nacht des Irrsals und des Zwistes emporsteigen. Die herbe Ansicht des Menschenlebens ist hier zu einer freundlichen, tröstlichen Aussicht gewendet; die feindseligen Gestirne können hier den Willen nur lenken, nicht gefangen halten, und mit frommer Demuth ergibt sich der Mensch seinem Verhängnisse, das von höherer Hand geleitet wird.

Rücksichtlich der äußern Form des Trauerspiels ist die metrische wohl die zum Zwecke desselben ersprießlichste, wenn sie

auch nicht strenge gefordert werden kann. Die Deutschen bedienen sich in der Regel der fünffüßigen, reimlosen Jamben; doch wurden in neuerer Zeit Trochäen und gereimte Verse nach dem Beispiele der spanischen Dramatiker manchmal mit Erfolge gebraucht.

Die vorzüglichsten tragischen Dichter der Deutschen, deren Werke zum Theil jetzt noch auf den Bühnen mit Beifall gegeben werden, sind: Lessing, Gerstenberg, Leisewitz, v. Klinger, v. Göthe, v. Schiller, A. W. v. Schlegel, H. v. Collin, M. v. Collin, Öhlenschläger, Werner, Ad. Müllner, F. Grillparzer, Klingemann, H. v. Kleist, Fouqué, Uhland, B. Zedlitz, Raupach, v. Houwald, v. Auffenberg, Ed. Gehe u. s. w.

Bruchstücke aus deutschen Tragödien.

Bruchstück aus Nathan der Weise.

Dritter Aufzug.

Erster Auftritt.

(Scene in Nathan's Hause.)

Recha und Daja.

Recha.

Wie, Daja, drückte sich mein Vater aus?
»Ich dürf' ihn jeden Augenblick erwarten?«
Das klingt — nicht wahr? — als ob er noch so bald
Erscheinen werde. — Wie viel Augenblicke
Sind aber schon vorbei! — Ach nun: wer denkt
An die verflossenen? — Ich will allein
In jedem nächsten Augenblicke leben.
Er wird doch einmal kommen, der ihn bringt.

Daja.

O der verwünschten Botschaft von dem Sultan!
Denn Nathan hätte sicher ohne sie
Ihn gleich mit her gebracht.

Recha.

Und wenn er nun

Gekommen, dieser Augenblick; wenn denn
Nun meiner Wünsche wärmster, innigster
Erfüllet ist: was dann? — was dann?

Daja.

Was dann?
Dann hoff' ich, daß auch meiner Wünsche wärmster
Soll in Erfüllung gehen.

Recha.

Was wird dann
In meiner Brust an dessen Stelle treten,
Die schon verlernt, ohn' einen herrschenden
Wunsch aller Wünsche sich zu dehnen? — Nichts?
Ach, ich erschrecke! . . .

Daja.

Mein, mein Wunsch wird dann
An des erfüllten Stelle treten; meiner.
Mein Wunsch, dich in Europa, dich in Händen
Zu wissen, welche deiner würdig sind.

Recha.

Du irrst. — Was diesen Wunsch zu deinem macht,
Das Nämliche verhindert, daß er meiner
Je werden kann. Dich zieht dein Vaterland:
Und meines, meines sollte mich nicht halten?
Ein Bild der Deinen, das in deiner Seele
Noch nicht verloschen, sollte mehr vermögen,
Als die ich seh'n und greifen kann, und hören,
Die Meinen?

Daja.

Sperre dich so viel du willst!
Des Himmels Wege sind des Himmels Wege.
Und wenn es nun dein Retter selber wäre,
Durch den sein Gott, für den er kämpft, dich in
Das Land, dich zu dem Volke führen wollte,
Für welche du geboren wurdest?

Recha.

Daja!
Was sprichst du da nun wieder, liebe Daja!
Du hast doch wahrlich deine sonderbaren
Begriffe! »Sein, sein Gott! für den er kämpft!«

Wen eignet Gott? was ist das für ein Gott,
Der einen Menschen eignet? Der für sich
Muß kämpfen lassen? — Und wie weiß
Man denn, für welchen Erdklos man geboren,
Wenn man's für den nicht ist, auf welchem man
Geboren? — Wenn mein Vater dich so hörte! —
Was that er dir, mir immer nur mein Glück
So weit von ihm als möglich vorzuspiegeln?
Was that er dir, den Samen der Vernunft,
Den er so rein in meine Seele streute,
Mit deines Landes Unkraut oder Blumen
So gern zu mischen? — Liebe, liebe Daja,
Er will nun deine bunten Blumen nicht
Auf meinem Boden! — Und ich muß dir sagen,
Ich selber fühle meinen Boden, wenn
Sie noch so schön ihn kleiden, so entkräftet,
So ausgezehrt durch deine Blumen; fühle
In ihrem Dufte, sauersüßem Dufte
Mich so betäubt, so schwindelnd. — Dein Gehirn
Ist dessen mehr gewohnt. Ich tadle d'rum
Die stärkern Nerven nicht, die ihn vertragen.
Nur schlägt er mir nicht zu; und schon dein Engel,
Wie wenig fehlte, daß er mich zur Närrin
Gemacht? — Noch schäm' ich mich vor meinem Vater
Der Posse.

D a j a.

Posse! — Als ob der Verstand
Nur hier zu Hause wäre! Posse! Posse!
Wenn ich nur reden dürfte!

R e c h a.

Darfst du nicht?
Wenn war ich nicht ganz Ohr, so oft es dir
Gefiel, von deinen Glaubenshelden mich
Zu unterhalten? Hab ich ihren Thaten
Nicht stets Bewunderung, und ihren Leiden
Nicht immer Thränen gern gezollt? Ihr Glaube
Schien freilich mir das Heldenmäßigste
An ihnen nie. Doch so viel tröstender
War mir die Lehre, daß Ergebenheit
In Gott von unserm Wähnen über Gott

So ganz und gar nicht abhängt. — Liebe Daja,
Das hat mein Vater uns so oft gesagt;
Darüber hast du selbst mit ihm so oft
Dich einverstanden: warum untergräbst
Du denn allein, was du mit ihm zugleich
Gebauet? — Liebe Daja, das ist kein
Gespräch, womit wir unserm Freund' am besten
Entgegen seh'n. Für mich zwar, ja! denn mir,
Mir liegt daran unendlich, ob auch er . . .
Horch, Daja! — Kommt es nicht an unsre Thür?
Wenn er es wäre! horch!

Zweiter Auftritt.

Recha. Daja und der Tempelherr,
dem Jemand von außen die Thüre öffnet, mit den Worten:

Nur hier herein!

Recha
(fährt zusammen, faßt sich, und will ihm zu Füßen fallen).

Er ist's! — Mein Retter, ach!

Tempelherr.

Dieß zu vermeiden
Erschein' ich bloß so spät: und doch —

Recha.

Ich will
Ja zu den Füßen dieses stolzen Mannes
Nur Gott noch ein Mal danken, nicht dem Manne.
Der Mann will keinen Dank; will ihn so wenig
Als ihn der Wassereimer will, der bei
Dem Löschen so geschäftig sich erwiesen.
Der ließ sich füllen, ließ sich leeren, mir
Nichts, dir Nichts: also auch der Mann. Auch der
Wird nur so in die Gluth hineingestoßen;
Da fiel ich ungefähr ihm in den Arm;
Da blieb ich ungefähr so wie ein Funken
Auf seinem Mantel, ihm in seinen Armen;
Bis wiederum ich weiß nicht was, uns beide
Herausschmiß aus der Gluth. — Was gibt es da
Zu danken? — In Europa treibt der Wein
Zu noch weit andern Thaten. — Tempelherren,

Die müssen einmal nun so handeln; müssen
Wie etwas besser zugelernte Hunde,
Sowohl aus Feuer als aus Wasser holen.

Tempelherr
(der sie mit Erstaunen und Unruhe bisher betrachtete).

O Daja, Daja! Wenn in Augenblicken
Des Kummers und der Galle, meine Laune
Dich übel anließ, warum jede Thorheit,
Die meiner Zung' entfuhr, ihr hinterbringen?
Das heiß' ich zu empfindlich rächen, Daja!
Doch wenn du nur von nun an, besser mich
Bei ihr vertreten willst.

Daja.

Ich denke, Ritter,
Ich denke nicht, daß diese kleinen Stacheln,
Ihr an das Herz geworfen, Euch da sehr
Geschadet haben.

Recha.

Wie? Ihr hattet Kummer?
Und war't mit Eurem Kummer geiziger,
Als Eurem Leben?

Tempelherr.

Gutes, holdes Kind —
Wie ist doch meine Seele zwischen Auge
Und Ohr getheilt! — Das war das Mädchen nicht,
Nein, nein, das war es nicht, das aus dem Feuer
Ich holte. — Denn wer hätte die gekannt,
Und aus dem Feuer nicht geholt? Wer hätte
Auf mich gewartet? — Zwar — verstellt — der Schreck
(Pause, unter der er, in Anschauung ihrer, sich wie verliert.)

Recha.

Ich aber find' Euch noch den nämlichen. —
(Dergleichen; bis sie fortfährt, um ihn in seinem Anstaunen zu unterbrechen)
Nun, Ritter! sagt uns doch, wo Ihr so lange
Gewesen? — sagt, dürft' ich auch fragen: wo
Ihr itzo seid?

Tempelherr.

Ich bin, — wo ich vielleicht
Nicht sollte sein. —

Recha.

Wo Ihr gewesen? — Auch,
Wo Ihr vielleicht nicht solltet sein gewesen?
Das ist nicht gut.

Tempelherr.

Auf — auf — wie heißt der Berg?
Auf Sinai.

Recha.

Auf Sinai? — Ach schön!
Nun kann ich zuverlässig doch einmal
Erfahren, ob es wahr ...

Tempelherr.

Was? was? Ob's wahr,
Daß noch daselbst der Ort zu seh'n, wo Moses
Vor Gott gestanden, als ...

Recha.

Nun das wohl nicht.
Denn wo er stand, stand er vor Gott. Und davon
Ist mir zur G'nüge schon bekannt. — Ob's wahr,
Möcht ich nur gern von Euch erfahren, daß —
Daß es bei weitem nicht so mühsam sei,
Auf diesen Berg hinauf zu steigen, als
Herab? — Denn seht, so viel ich Berge noch
Gestiegen bin, war's just das Gegentheil. —
Nun, Ritter? — Was? — Ihr kehrt Euch von mir ab?
Wollt mich nicht seh'n?

Tempelherr.

Weil ich Euch hören will.

Recha.

Weil Ihr wollt nicht mich merken lassen, daß
Ihr meiner Einfalt lächelt; daß Ihr lächelt,
Wie ich Euch doch so gar nichts Wichtiger's
Von diesem heil'gen Berge aller Berge
Zu fragen weiß? Nicht wahr?

Tempelherr.

So muß
Ich doch Euch wieder in die Augen sehen. —
Was? Nun schlagt Ihr sie nieder? nun verbeißt
Das Lächeln Ihr? wie ich noch erst in Mienen,

4 *

In zweifelhaften Mienen lesen will,
Was ich so deutlich hör', Ihr so vernehmlich
Mir sagt — verschweigt? — Ach Recha! Recha! Wie
Hat er so wahr gesagt: »Kennt sie nur erst!«

Recha.

Wer hat? — von wem — Euch das gesagt?

Tempelherr.

»Kennt sie
Nur erst!« hat Euer Vater mir gesagt;
Von Euch gesagt.

Daja.

Und ich nicht etwa auch?
Ich denn nicht auch?

Tempelherr.

Allein wo ist er denn?
Wo ist denn Euer Vater? Ist er noch
Beim Sultan.

Recha.

Ohne Zweifel.

Tempelherr.

Noch, noch da? —
O mich Vergeßlichen! Nein, nein; da ist
Er schwerlich mehr. — Er wird dort unten bei
Dem Kloster meiner warten; ganz gewiß.
So red'ten, mein ich, wir es ab. Erlaubt!
Ich geh', ich hol' ihn . . .

Daja.

Das ist meine Sache.
Bleibt, Ritter! bleibt. Ich bring' ihn unverzüglich.

Tempelherr.

Nicht so, nicht so! Er sieht mir selbst entgegen;
Nicht Euch. Dazu . . . er könnte leicht . . ., wer weiß? . . .
Er könnte bei dem Sultan leicht, . . . Ihr kennt
Den Sultan nicht! . . . leicht in Verlegenheit
Gekommen sein. — Glaubt mir, es hat Gefahr,
Wenn ich nicht geh'.

Recha.

Gefahr? was für Gefahr?

Tempelherr.

Gefahr für mich, für Euch, für ihn: wenn ich
Nicht schleunig, schleunig geh'. (Ab.)

Lessing.

Bruchstück aus Tasso.

Dritter Auftritt des zweiten Aufzugs.

(Sal im Pallaste des Herzogs.)

Tasso. Antonio.

Tasso.

Sei mir willkommen, den ich gleichsam jetzt
Zum ersten Mal erblicke! Schöner ward
Kein Mann mir angekündigt. Sei willkommen!
Dich kenn' ich nun und deinen ganzen Werth,
Dir biet' ich ohne Zögern Herz und Hand,
Und hoffe, daß auch du mich nicht verschmähst.

Antonio.

Freigebig bietest du mir schöne Gaben,
Und ihren Werth erkenn' ich, wie ich soll,
D'rum laß mich zögern eh' ich sie ergreife.
Weiß ich doch nicht, ob ich dir auch dagegen
Ein Gleiches geben kann. Ich möchte gern
Nicht übereilt und nicht undankbar scheinen:
Laß mich für beide klug, und sorgsam sein.

Tasso.

Wer wird die Klugheit tadeln? Jeder Schritt
Des Lebens zeigt, wie sehr sie nöthig sei;
Doch schöner ist's, wenn uns die Seele sagt,
Wo wir der feinen Vorsicht nicht bedürfen.

Antonio.

Darüber frage jeder sein Gemüth,
Weil er den Fehler selbst zu büßen hat.

Tasso.

So sei's; ich habe meine Pflicht gethan,
Der Fürstin Wort, die uns zu Freunden wünscht,
Hab' ich verehrt und mich dir vorgestellt.
Rückhalten durft' ich nicht, Antonio; doch gewiß,
Zudringen will ich nicht. Es mag denn sein.

Zeit und Bekanntschaft heißen dich vielleicht
Die Gabe wärmer fordern, die du jetzt
So kalt bei Seite lehnst und fast verschmähst.

Antonio.

Der Mäßige wird öfters kalt genannt
Von Menschen, die sich warm vor Andern glauben,
Weil sie die Hitze fliegend überfällt.

Tasso.

Du tadelst, was ich tadle, was ich meide.
Auch ich verstehe wohl, so jung ich bin,
Der Heftigkeit die Dauer vorzuzieh'n.

Antonio.

Sehr weislich! Bleibe stets auf diesem Sinne.

Tasso.

Du bist berechtigt, mir zu rathen, mich
Zu warnen, denn es steht Erfahrung dir
Als lang' erprobte Freundin an der Seite.
Doch glaube nur, es horcht ein stilles Herz
Auf jedes Tages, jeder Stunde Warnung,
Und übt sich in Geheim an jedem Guten,
Das deine Strenge neu zu lehren glaubt.

Antonio.

Es ist wohl angenehm, sich mit sich selbst
Beschäft'gen, wenn es nur so nützlich wäre.
Inwendig lernt kein Mensch sein Innerstes
Erkennen. Denn er mißt nach eignem Maß
Sich bald zu klein, und leider oft zu groß.
Der Mensch erkennt sich nur im Menschen, nur
Das Leben lehret Jeden, was er sei.

Tasso.

Mit Beifall, und Verehrung hör' ich dich.

Antonio.

Und dennoch denkst du doch bei diesen Worten
Ganz etwas Anders, als ich sagen will.

Tasso.

Auf diese Weise rücken wir nicht näher.
Es ist nicht klug, es ist nicht wohl gethan,
Vorsätzlich einen Menschen zu verkennen,

Er sei auch, wer er sei. Der Fürstin Wort
Bedurft' es kaum, leicht hab' ich dich erkannt;
Ich weiß, daß du das Gute willst und schaff'st.
Dein eigen Schicksal läßt dich unbesorgt;
An And're denkst du, Andern stehst du bei,
Und auf des Lebens leicht bewegter Woge
Bleibt dir ein stetes Herz. So seh' ich dich.
Und was wär' ich, ging' ich dir nicht entgegen?
Sucht' ich begierig nicht auch einen Theil
An dem verschloß'nen Schatz, den du bewahrst?
Ich weiß, es reut dich nicht, wenn du dich öffnest;
Ich weiß, du bist mein Freund, wenn du mich kennst:
Und eines solchen Freund's bedurft' ich lange.
Ich schäme mich der Unerfahrenheit
Und meiner Jugend nicht. Still ruhet noch
Der Zukunft goldne Wolke mir um's Haupt.
O nimm mich, edler Mann, an deine Brust,
Und weihe mich, den Raschen, Unerfahrnen,
Zum mäßigen Gebrauch des Lebens ein.

Antonio.

In einem Augenblicke forderst du,
Was wohlbedächtig nur die Zeit gewährt.

Tasso.

In einem Augenblick gewährt die Liebe,
Was Mühe kaum in langer Zeit erreicht.
Ich bitt' es nicht von dir, ich darf es fordern.
Dich ruf' ich in der Tugend Namen auf,
Die gute Menschen zu verbinden eifert.
Und soll ich dir noch einen Namen nennen?
Die Fürstin hofft's, Sie will's — Eleonore,
Sie will mich zu dir führen, dich zu mir.
O laß' uns ihrem Wunsch entgegen geh'n!
Laß uns verbunden vor die Göttin treten,
Ihr unsern Dienst, die ganze Seele bieten,
Vereint für sie das Würdigste zu thun.
Noch Ein Mal! — Hier ist meine Hand! Schlag' ein!
Tritt nicht zurück, und weigre dich nicht länger,
O edler Mann, und gönne mir die Wollust,
Die schönste guter Menschen, sich dem Bessern
Vertrauend ohne Rückhalt hinzugeben!

Antonio.
Du gehst mit vollen Segeln! Scheint es doch,
Du bist gewohnt zu siegen, überall
Die Wege breit, die Pforten weit zu finden.
Ich gönne jeden Werth und jedes Glück
Dir gern; allein ich sehe nur zu sehr,
Wir steh'n zu weit noch von einander ab.

Tasso.
Es sei an Jahren, an geprüftem Werth:
An frohem Muth und Willen weich' ich Keinem.

Antonio.
Der Wille lockt die Thaten nicht herbei;
Der Muth stellt sich die Wege kürzer vor.
Wer angelangt am Ziel ist, wird gekrönt,
Und oft entbehrt ein Würd'ger eine Krone.
Doch gibt es leichte Kränze, Kränze gibt es
Von sehr verschiedner Art; sie lassen sich
Oft im Spazierengeh'n bequem erreichen.

Tasso.
Was eine Gottheit Diesem frei gewährt
Und Jenem streng versagt, ein solches Gut
Erreicht nicht jeder, wie er will, und mag.

Antonio.
Schreib' es dem Glück vor andern Göttern zu,
So hör' ich's gern, denn seine Wahl ist blind.

Tasso.
Auch die Gerechtigkeit trägt eine Binde,
Und schließt die Augen jedem Blendwerk zu.

Antonio.
Das Glück erhebe billig der Beglückte!
Er dicht' ihm hundert Augen für's Verdienst,
Und kluge Wahl, und strenge Sorgfalt an,
Nenn' es Minerva, nenn' es wie er will,
Er halte gnädiges Geschenk für Lohn,
Zufäll'gen Putz für wohlverdienten Schmuck.

Tasso.
Du brauchst nicht deutlicher zu sein. Es ist genug!
Ich blicke tief dir in das Herz, und kenne

Für's ganze Leben dich. O kennte so
Dich meine Fürstin auch! Verschwende nicht
Die Pfeile deiner Augen, deiner Zunge!
Du richtest sie vergebens nach dem Kranze,
Dem unverwelklichen auf meinem Haupt.
Sei erst so groß, mir ihn nicht zu beneiden!
Dann darfst du mir vielleicht ihn streitig machen.
Ich acht' ihn heilig und das höchste Gut:
Doch zeige mir den Mann, der das erreicht,
Wornach ich strebe, zeige mir den Helden,
Von dem mir die Geschichten nur erzählten;
Den Dichter stell' mir vor, der sich Homeren,
Virgilen sich vergleichen darf, ja, was
Noch mehr gesagt ist, zeige mir den Mann,
Der dreifach diesen Lohn verdiente, den
Die schöne Krone dreifach mehr als mich
Beschämte: Dann sollst du mich knieend seh'n
Vor jener Gottheit, die mich so begabte;
Nicht eher ständ' ich auf, bis sie die Zierde
Von meinem Haupt auf sein's hinüber drückte.

Antonio.

Bis dahin bleibst du freilich ihrer werth.

Tasso.

Man wäge mich, das will ich nicht vermeiden;
Allein Verachtung hab' ich nicht verdient.
Die Krone, der mein Fürst mich würdig achtet,
Die meiner Fürstin Hand für mich gewunden,
Soll keiner mir bezweifeln, mich begrinsen!

Antonio.

Es ziemt der hohe Ton, die rasche Gluth
Nicht dir zu mir, noch dir an diesem Orte.

Tasso.

Was du dir hier erlaubst, das ziemt auch mir.
Und ist die Wahrheit wohl von hier verbannt?
Ist im Pallast der freie Geist gekerkert?
Hat hier ein edler Mensch nur Druck zu dulden?
Mich dünkt, hier ist die Hoheit erst an ihrem Platz,
Der Seele Hoheit! Darf sie sich der Nähe
Der Großen dieser Erde nicht erfreu'n?

Sie darf's und soll's. Wir nahen uns dem Fürsten
Durch Adel nur, der uns von Vätern kam;
Warum nicht durch's Gemüth, das die Natur
Nicht Jedem groß verlieh, wie sie nicht Jedem
Die Reihe großer Ahnherrn geben konnte.
Nur Kleinheit sollte hier sich ängstlich fühlen,
Der Neid, der sich zu seiner Schande zeigt:
Wie keiner Spinne schmutziges Gewebe
An diesen Marmorwänden haften soll.

Antonio.

Du zeigst mir selbst mein Recht, dich zu verschmäh'n!
Der übereilte Knabe will des Mannes
Vertrau'n und Freundschaft mit Gewalt ertrotzen?
Unsittlich wie du bist, hältst du dich gut?

Tasso.

Viel lieber, was ihr euch unsittlich nennt,
Als was ich mir unedel nennen müßte.

Antonio.

Du bist noch jung genug, daß gute Zucht
Dich eines bessern Wegs belehren kann.

Tasso.

Nicht jung genug, vor Götzen mich zu neigen,
Und Trotz mit Trotz zu bänd'gen, alt genug.

Antonio.

Wo Lippenspiel, und Saitenspiel entscheiden,
Ziehst du als Held und Sieger wohl davon.

Tasso.

Verwegen wär' es, meine Faust zu rühmen,
Denn sie hat nichts gethan; doch ich vertrau' ihr.

Antonio.

Du traust auf Schonung, die dich nur zu sehr
Im frechen Laufe deines Glücks verzog.

Tasso.

Daß ich erwachsen bin, das fühl' ich nun.
Mit dir am wenigsten hätt' ich gewünscht,
Das Wagespiel der Waffen zu versuchen:
Allein du schürest Gluth auf Gluth, es kocht
Das inn're Mark, die schmerzliche Begier

Der Rache siedet schäumend in der Brust.
Bist du der Mann, der du dich rühmst, so steh' mir.

Antonio.

Du weißt so wenig wer, als wo du bist.

Tasso.

Kein Heiligthum heißt uns den Schimpf ertragen.
Du lästerst, du entweihest diesen Ort,
Nicht ich, der ich Vertrau'n, Verehrung, Liebe,
Das schönste Opfer dir entgegen trug.
Dein Geist verunreint dieses Paradies,
Und deine Worte diesen reinen Sal,
Nicht meines Herzens schwellendes Gefühl,
Das braus't, den kleinsten Flecken nicht zu leiden.

Antonio.

Welch' hoher Geist in einer engen Brust!

Tasso.

Hier ist noch Raum, dem Busen Luft zu machen.

Antonio.

Es macht das Volk sich auch mit Worten Luft.

Tasso.

Bist du ein Edelmann wie ich, so zeig' es.

Antonio.

Ich bin es wohl, auch weiß ich, wo ich bin.

Tasso.

Komm mit herab, wo unsre Waffen gelten.

Antonio.

Wie du nicht fordern solltest, folg' ich nicht.

Tasso.

Der Feigheit ist solch' Hinderniß willkommen.

Antonio.

Der Feige droht nur, wo er sicher ist.

Tasso.

Mit Freuden kann ich diesem Schutz entsagen.

Antonio.

Vergib dir nur, dem Ort vergibst du nichts.

Tasso.

Verzeihe mir der Ort, daß ich es litt.

(Er zieht den Degen.)

Zieh' oder folge, wenn ich nicht auf ewig,
Wie ich dich hasse, dich verachten soll!

Vierter Auftritt.

Alphons. Die Vorigen.

Alphons

In welchem Streit treff' ich euch unerwartet?

Antonio.

Du findest mich, o Fürst, gelassen stehn
Vor einem, den die Wuth ergriffen hat.

Tasso.

Ich bete dich als eine Gottheit an,
Daß du mit einem Blick mich warnend bändigst.

Alphons.

Erzähl' Antonio, Tasso, sag' mir an,
Wie hat der Zwist sich in mein Haus gedrungen?
Wie hat er euch ergriffen, von der Bahn
Der Sitten, der Gesetze, kluge Männer,
Im Taumel weggerissen? Ich erstaune.

Tasso.

Du kennst uns Beide nicht, ich glaub' es wohl.
Hier dieser Mann, berühmt als klug und sittlich,
Hat roh und hämisch, wie ein unerzogner,
Unedler Mensch, sich gegen mich betragen.
Zutraulich naht' ich ihm, er stieß mich weg;
Beharrlich liebend drang ich mich zu ihm,
Und bitter, immer bitt'rer ruht' er nicht,
Bis er den reinsten Tropfen Bluts in mir
Zur Galle wandelte. Verzeih! Du hast mich hier
Als einen Wüthenden getroffen. Dieser
Hat alle Schuld, wenn ich mich schuldig machte.
Er hat die Gluth gewaltsam angefacht,
Die mich ergriff, und mich und ihn verletzte.

Antonio.

Ihn riß der hohe Dichterschwung hinweg!
Du hast, o Fürst zuerst mich angeredet,

Hast mich gefragt: es sei mir nun erlaubt,
Nach diesem raschen Redner auch zu sprechen.

Tasso.

O ja, erzähl', erzähl' von Wort zu Wort!
Und kannst du jede Sylbe, jede Miene
Vor diesen Richter stellen, wag' es nur!
Beleidige dich selbst zum zweiten Male,
Und zeuge wider dich! Dagegen will
Ich keinen Hauch und keinen Pulsschlag läugnen.

Antonio.

Wenn du noch mehr zu reden hast, so sprich:
Wo nicht, so schweig' und unterbrich mich nicht.
Ob ich, mein Fürst, ob dieser heiße Kopf
Den Streit zuerst begonnen? wer es sei,
Der Unrecht hat? ist eine weite Frage,
Die wohl zuvörderst noch auf sich beruht.

Tasso.

Wie das? Mich dünkt, das ist die erste Frage,
Wer von uns beiden Recht und Unrecht hat.

Antonio.

Nicht ganz, wie sich's der unbegränzte Sinn
Gedenken mag.

Alphons.

Antonio.

Antonio.

Gnädigster,
Ich ehre deinen Wink, doch laß' ihn schweigen:
Hab ich gesprochen, mag er weiter reden;
Du wirst entscheiden. Also sag' ich nur:
Ich kann mit ihm nicht rechten, kann ihn weder
Verklagen, noch mich selbst vertheid'gen, noch,
Ihm jetzt genug zu thun, mich anerbieten.
Denn wie er steht, ist er kein freier Mann.
Es waltet über ihm ein schwer Gesetz,
Das Deine Gnade höchstens lindern wird.
Er hat mir hier gedroht, hat mich gefordert;
Vor dir verbarg er kaum das nackte Schwert.
Und tratst du, Herr, nicht zwischen uns herein,

So stände jetzt auch ich als pflichtvergessen,
Mitschuldig und beschämt vor deinem Blick.

Alphons (zu Tasso).

Du hast nicht wohl gethan.

Tasso.

Mich spricht, o Herr,
Mein eigen Herz, gewiß auch deines, frei.
Ja, es ist wahr, ich drohte, forderte,
Ich zog. Allein wie tückisch seine Zunge
Mit wohlgewählten Worten mich verletzt,
Wie scharf und schnell sein Zahn das feine Gift
Mir in das Blut geflößt, wie er das Fieber
Nur mehr und mehr erhitzt — Du denkst es nicht!
Gelassen, kalt, hat er mich ausgehalten,
Auf's Höchste mich getrieben. O! du kennst,
Du kennst ihn nicht, und wirst ihn niemals kennen!
Ich trug ihm warm die schönste Freundschaft an;
Er warf mir meine Gabe vor die Füße;
Und hätte meine Seele nicht geglüht,
So war sie deiner Gnade, deines Dienstes
Auf ewig unwerth. Hab' ich des Gesetzes
Und dieses Orts vergessen, so verzeih'.
Auf keinem Boden darf ich niedrig sein,
Erniedrigung auf keinem Boden dulden.
Wenn dieses Herz, es sei auch, wo es will,
Dir fehlt und sich, dann strafe, dann verstoße,
Und laß mich nie dein Auge wieder seh'n.

Antonio.

Wie leicht der Jüngling schwere Lasten trägt,
Und Fehler wie ein Staub vom Kleide schüttelt!
Es wäre zu verwundern, wenn die Zauberkraft
Der Dichtung nicht bekannter wäre, die
Mit dem Unmöglichen so gern ihr Spiel
Zu treiben liebt. Ob du auch so, mein Fürst,
Ob alle deine Diener diese That
So unbedeutend halten, zweifl' ich fast.
Die Majestät verbreitet ihren Schutz
Auf Jeden, der sich ihr wie einer Gottheit
Und ihrer unverletzten Wohnung naht.

Wie an dem Fuße des Altars, bezähmt
Sich auf der Schwelle jede Leidenschaft.
Da blinkt kein Schwert, da fällt kein drohend Wort,
Da fordert selbst Beleid'gung keine Rache.
Es bleibt das weite Feld ein offner Raum
Für Grimm und Unversöhnlichkeit genug.
Dort wird kein Feiger droh'n, kein Mann wird fliehen.
Hier diese Mauern haben deine Väter
Auf Sicherheit gegründet, ihrer Würde
Ein Heiligthum befestigt, diese Ruhe
Mit schweren Strafen ernst und klug erhalten;
Verbannung, Kerker, Tod ergriff den Schuldigen.
Da war kein Anseh'n der Person, es hielt
Die Milde nicht den Arm des Rechts zurück;
Und selbst der Frevler fühlte sich geschreckt.
Nun sehen wir nach langem, schönen Frieden
In das Gebiet der Sitten rohe Wuth
Im Taumel wiederkehren. Herr, entscheide,
Bestrafe! denn wer kann in seiner Pflicht
Beschränkten Gränzen wandeln, schützet ihn
Nicht das Gesetz und seines Fürsten Kraft?

Alphons.

Mehr als ihr Beide sagt und sagen könnt,
Läßt unparteiisch das Gemüth mich hören.
Ihr hättet schöner eure Pflicht gethan,
Wenn ich dieß Urtheil nicht zu sprechen hätte.
Und hier sind Recht und Unrecht nah verwandt.
Wenn dich Antonio beleidigt hat,
So hat er dir auf irgend eine Weise
Genug zu thun, wie du es fordern wirst.
Mir wär' es lieb, ihr wähltet mich zum Austrag.
Indessen, dein Vergehen macht, o Tasso,
Dich zum Gefang'nen. Wie ich dir vergebe:
So lindr' ich das Gesetz um deinetwillen.
Verlaß' uns, Tasso! Bleib' auf deinem Zimmer,
Von dir und mit dir selbst allein bewacht.

Tasso.

Ist dieß, o Fürst, dein richterlicher Spruch?

Antonio.

Erkennest du des Vaters Milde nicht?

Tasso (zu Antonio).

Mit dir hab' ich vorerst nichts mehr zu reden.

(Zu Alphons.)

O Fürst, es übergibt dein ernstes Wort
Mich Freien der Gefangenschaft. Es sei!
Du hältst es Recht. Dein heilig Wort verehrend,
Heiß' ich mein inn'res Herz im Tiefsten schweigen.
Es ist mir neu, so neu, daß ich fast dich
Und mich und diesen schönen Ort nicht kenne.
Doch diesen kenn' ich wohl. — Gehorchen will ich,
Ob ich gleich hier noch manches sagen könnte,
Und sagen sollte. Mir verstummt die Lippe.
War's ein Verbrechen? Wenigstens es scheint,
Ich bin als ein Verbrecher angeseh'n.
Und, was mein Herz auch sagt, ich bin gefangen.

Alphons.

Du nimmst es höher, Tasso, als ich selbst.

Tasso.

Mir bleibt es unbegreiflich, wie es ist;
Zwar unbegreiflich nicht, ich bin kein Kind;
Ich meine fast, ich müßt' es denken können,
Auf einmal winkt mich eine Klarheit an,
Doch augenblicklich schließt sich's wieder zu,
Und höre nur mein Urtheil, beuge mich.
Das sind zu viel vergeb'ne Worte schon!
Gewöhne dich von nun an zu gehorchen;
Ohnmächt'ger! du vergaßest, wo du standst;
Der Götter Sal schien dir auf gleicher Erde;
Nun überwältigt dich der jähe Fall:
Gehorche gern, denn es geziemt dem Manne,
Auch willig das Beschwerliche zu thun.
Hier nimm den Degen erst, den du mir gabst,
Als ich dem Kardinal nach Frankreich folgte;
Ich führt' ihn nicht mit Ruhm, doch nicht mit Schande,
Auch heute nicht. Der hoffnungsvollen Gabe
Entäußr' ich mich mit tief gerührtem Herzen.

Alphons.

Wie ich zu dir gesinnt bin, fühlst du nicht.

Tasso.

Gehorchen ist mein Los und nicht zu denken!
Und leider eines herrlichern Geschenks
Verläugnung fordert das Geschick von mir.
Die Krone kleidet den Gefangnen nicht:
Ich nehme selbst von meinem Haupt die Zierde,
Die für die Ewigkeit gegönnt mir schien.
Zu früh war mir das schönste Glück verliehen,
Und wird, als hätt' ich sein mich überhoben,
Mir nur zu bald geraubt.
Du nimmst dir selbst, was keiner nehmen konnte,
Und was kein Gott zum zweiten Male gibt.
Wir Menschen werden wunderbar geprüft,
Wir könnten's nicht ertragen, hätt' uns nicht
Den holden Leichtsinn die Natur verlieh'n.
Mit unschätzbaren Gütern lehret uns
Verschwenderisch die Noth gelassen spielen:
Wir öffnen willig unsre Hände, daß
Unwiederbringlich uns ein Gott entschlüpfe.
Mit diesem Kuß vereint sich eine Thräne!
Und weiht dich der Vergänglichkeit! Es ist
Erlaubt, das holde Zeichen unsrer Schwäche.
Wer weinte nicht, wenn das Unsterbliche
Vor der Zerstörung selbst nicht sicher ist?
Geselle dich zu diesem Degen, der
Dich leider nicht erwarb, um ihn geschlungen,
Ruhe, wie auf dem Sarg der Tapfern, auf
Dem Grabe meines Glücks und meiner Hoffnung!
Hier leg' ich beide willig dir zu Füßen;
Denn wer ist wohl gewaffnet, wenn du zürnst?
Und wer geschmückt, o Herr, den du verkennst?
Gefangen geh' ich, warte des Gerichts.

(Auf des Fürsten Wink hebt ein Page den Degen mit dem Kranze auf, und trägt ihn weg.)

Göthe.

Bruchstück aus Wallenstein.

Dritter Aufzug.

Siebenzehnter Auftritt.

Sal beim Herzog von Friedland.

Wallenstein. Terzky. Buttler.

(Die Herzogin stürzt ins Zimmer. Ihr folgt Thekla und die Gräfin, dann Illo.)

Herzogin.

O Albrecht! Was hast du gethan!

Wallenstein.

Nun das noch!

Gräfin.

Verzeih' mir, Bruder. Ich vermocht' es nicht,
Sie wissen Alles.

Herzogin.

Was hast du gethan?

Gräfin (zu Terzky).

Ist keine Hoffnung mehr? Ist alles denn
Verloren?

Terzky.

Alles. Prag ist in des Kaisers Hand,
Die Regimenter haben neu gehuldigt.

Gräfin.

Heimtückischer Octavio! — Und auch
Graf Max ist fort?

Terzky.

Wo sollt' er sein? Er ist
Mit seinem Vater über zu dem Kaiser.

(Thekla stürzt in die Arme ihrer Mutter, das Gesicht an ihren Busen verbergend.)

Herzogin (sie in die Arme schließend).

Unglücklich Kind! Unglücklichere Mutter!

Wallenstein (bei Seite gehend mit Terzky).

Laß einen Reisewagen schnell bereit sein
Im Hinterhofe, diese wegzubringen.

(Auf die Frauen zeigend.)

Der Scherfenberg kann mit, der ist uns treu;
Nach Eger bringt er sie, wir folgen nach.

(Zu Illo, der wiederkommt.)

Du bringst sie nicht zurück?

Illo.

Hörst du den Auflauf?
Das ganze Corps der Pappenheimer ist
Im Anzug. Sie verlangen ihren Oberst,
Den Max zurück, er sei hier auf dem Schloß,
Behaupten sie, du haltest ihn mit Zwang,
Und wenn du ihn nicht losgebst, werde man
Ihn mit dem Schwerte zu befreien wissen.

(Alle stehen erstaunt.)

Terzky.

Was soll man daraus machen?

Wallenstein.

Sagt' ich's nicht?
O mein wahrsagend Herz! Er ist noch hier.
Er hat mich nicht verrathen, hat es nicht
Vermocht. — Ich habe nie daran gezweifelt.

Gräfin.

Ist er noch hier, o dann ist alles gut;
Dann weiß ich, was ihn ewig halten soll!

(Thekla umarmend.)

Terzky.

Es kann nicht sein. Bedenke doch! der Alte
Hat uns verrathen, ist zum Kaiser über,
Wie kann er's wagen, hier zu sein?

Illo (zum Wallenstein).

Den Jagdzug
Den du ihm kürzlich schenktest, sah ich noch
Vor wenig Stunden über'n Markt wegführen.

Gräfin.

O Nichte, dann ist er nicht weit!

Thekla

(hat den Blick nach der Thür geheftet, und ruft lebhaft).

Da ist er!

Achtzehnter Auftritt.

Die Vorigen. Max Piccolomini.

Max (mitten in den Sal tretend).

Ja! Ja! Da ist er! Ich vermag's nicht länger,
Mit leisem Tritt um dieses Haus zu schleichen,

Den günst'gen Augenblick verstohlen zu
Erlauern. — Dieses Harren, diese Angst
Geht über meine Kräfte!
(Auf Thekla zugehend, welche sich ihrer Mutter in die Arme geworfen.)
O sieh mich an! Sieh nicht weg, holder Engel!
Bekenn es frei vor allen. Fürchte Niemand.
Es höre, wer es will, daß wir uns lieben.
Wozu es noch verbergen? Das Geheimniß
Ist für die Glücklichen; das Unglück braucht,
Das hoffnungslose, keinen Schleier mehr,
Frei unter tausend Sonnen kann es handeln.
(Er bemerkt die Gräfin, welche mit frohlockendem Gesicht auf Thekla blickt.)
Nein, Base Terzky! Seht mich nicht erwartend,
Nicht hoffend an! Ich komme nicht, zu bleiben.
Abschied zu nehmen, komm' ich. — Es ist aus.
Ich muß, muß dich verlassen, Thekla — muß!
Nur einen Blick des Mitleids gönne mir,
Doch deinen Haß kann ich nicht mit mir nehmen.
Sag', daß du mich nicht hassest. Sag' mir's, Thekla.
(Indem er ihre Hand faßt, heftig bewegt.)
O Gott! — Gott! ich kann nicht von dieser Stelle.
Ich kann es nicht — kann diese Hand nicht lassen.
Sag', Thekla, daß du Mitleid mit mir hast,
Dich selber überzeugst, ich kann nicht anders.
(Thekla, seinen Blick vermeidend, zeigt mit der Hand auf ihren Vater; er wendet sich nach dem Herzog um, den er jetzt erst gewahr wird.)
Du hier? — Nicht du bist's, den ich hier gesucht.
Dich sollten meine Augen nicht mehr schauen.
Ich hab' es nur mit ihr allein. Hier will ich
Von diesem Herzen freigesprochen sein,
An allem andern ist nichts mehr gelegen.

Wallenstein.

Denkst du, ich soll der Thor sein und dich ziehen lassen,
Und eine Großmuthscene mit dir spielen?
Dein Vater ist zum Schelm an mir geworden,
Du bist mir nichts mehr als sein Sohn, sollst nicht
Umsonst in meine Macht gegeben sein.
Denk' nicht daß ich die alte Freundschaft ehren werde,
Die er so ruchlos hat verletzt. Die Zeiten
Der Liebe sind vorbei, der zarten Schonung,
Und Haß und Rache kommen an die Reihe.
Ich kann auch Unmensch sein, wie er.

Max.

Du wirst mit mir verfahren, wie du Macht hast.
Wohl aber weißt du, daß ich deinem Zorn
Nicht trotze, noch ihn fürchte. Was mich hier
Zurück hält, weißt du!

(Thekla bei der Hand fassend.)

Sieh! Alles — Alles wollt' ich dir verdanken,
Das Los der Seligen wollt' ich empfangen
Aus deiner väterlichen Hand. Du hast's
Zerstört; doch daran liegt dir nichts. Gleichgiltig
Trittst du das Glück der Deinen in den Staub,
Der Gott, dem du dienst, ist kein Gott der Gnade.
Wie das gemüthlos blinde Element,
Das furchtbare, mit dem kein Bund zu schließen,
Folgst du des Herzens wildem Trieb' allein.
Weh denen, die auf dich vertrau'n, an dich
Die sich're Hütte ihres Glückes lehnen,
Gelockt von deiner gastlichen Gestalt!
Schnell, unverhofft, bei nächtlich stiller Weile
Gährt's in dem tück'schen Feuerschlunde, ladet
Sich aus mit tobender Gewalt, und weg
Treibt über alle Pflanzungen der Menschen
Der wilde Strom in grausender Zerstörung.

Wallenstein.

Du schilderst deines Vaters Herz. Wie du's
Beschreibst, so ist's in seinem Eingeweide,
In dieser schwarzen Heuchlers-Brust gestaltet.
O mich hat Höllenkunst getäuscht. Mir sandte
Der Abgrund den versteckteston der Geister,
Den lügekundigsten herauf, und stellt' ihn
Als Freund an meine Seite. Wer vermag
Der Hölle Macht zu widersteh'n! Ich zog
Den Basilisken auf an meinem Busen;
Mit meinem Herzblut nährt' ich ihn, er sog
Sich schwelgend voll an meiner Liebe Brüsten,
Ich hatte nimmer Arges gegen ihn,
Weit offen ließ ich des Gedankens Thore,
Und warf die Schlüssel weiser Vorsicht weg —
Am Sternenhimmel suchten meine Augen,
Im weiten Weltenraum den Feind, den ich

Im Herzen meines Herzens eingeschlossen.
— Wär ich dem Ferdinand gewesen, was
Octavio mir war — ich hätt' ihm nie
Krieg angekündigt — nie hätt' ich's vermocht.
Er war mein strenger Herr nur, nicht mein Freund,
Nicht meiner Treu' vertraute sich der Kaiser;
Krieg war schon zwischen mir und ihm, als er
Den Feldherrnstab in meine Hände legte:
Denn Krieg ist ewig zwischen List und Argwohn;
Nur zwischen Glauben und Vertrau'n ist Friede.
Wer das Vertrau'n vergiftet, o der mordet
Das werdende Geschlecht im Leib der Mutter!

Max.

Ich will den Vater nicht vertheidigen.
Weh mir, daß ich's nicht kann!
Unglücklich schwere Thaten sind geschehn,
Und eine Frevelhandlung faßt die andre
In enggeschloßner Kette grausend an;
Doch wie geriethen wir, die nichts verschuldet,
In diesen Kreis des Unglücks und Verbrechens?
Wem brachen wir die Treue? Warum muß
Der Väter Doppelschuld und Frevelthat
Uns gräßlich wie ein Schlangenpaar umwinden?
Warum der Väter unversöhnter Haß
Auch uns, die Liebenden, zerreißend scheiden?
(Er umschlingt Thekla mit heftigem Schmerz.)

Wallenstein
(hat den Blick schweigend auf ihn geheftet, und nähert sich jetzt).

Max! bleibe bei mir! — Geh nicht von mir, Max!
Sieh, als man dich im Prag'schen Winterlager
In's Zelt mir brachte, einen zarten Knaben,
Des deutschen Winters ungewohnt, die Hand
War dir erstarrt an der gewicht'gen Fahne,
Du wolltest männlich sie nicht lassen: damals nahm ich
Dich auf, bedeckte dich mit meinem Mantel,
Ich selbst war deine Wärterin, nicht schämt' ich
Der kleinen Dienste mich, ich pflegte deiner
Mit weiblich sorgender Geschäftigkeit,
Bis du von mir erwärmt, an meinem Herzen,
Das junge Leben wieder freudig fühltest.

Wann hab' ich seitdem meinen Sinn verändert?
Ich habe viele Tausend reich gemacht,
Mit Ländereien sie beschenkt, belohnt
Mit Ehrenstellen — dich hab ich geliebt,
Mein Herz, mich selber hab' ich dir gegeben.
Sie alle waren Fremdlinge, du warst
Das Kind des Hauses — Max! du kannst mich nicht verlassen!
Es kann nicht sein, ich mag's und will's nicht glauben,
Daß mich der Max verlassen kann.

Max.

O Gott!

Wallenstein.

Ich habe dich gehalten und getragen
Von Kindesbeinen an. — Was that dein Vater
Für dich, das ich nicht reichlich auch gethan?
Ein Liebesnetz hab ich um dich gesponnen!
Zerreiß es, wenn du kannst. — Du bist an mich
Geknüpft mit jedem zarten Seelenbande,
Mit jeder heil'gen Fessel der Natur,
Die Menschen an einander ketten kann.
Geh' hin, verlaß mich, diene deinem Kaiser,
Laß dich mit einem goldnen Gnadenkettlein,
Mit seinem Widderfell dafür belohnen,
Daß dir der Freund, der Vater deiner Jugend,
Daß dir das heiligste Gefühl nichts galt.

Max (im heftigen Kampf).

O Gott! Wie kann ich anders? Muß ich nicht?
Mein Eid — die Pflicht —

Wallenstein.

Pflicht, gegen wen? Wer bist du?
Wenn ich am Kaiser unrecht handle, ist's
Mein Unrecht, nicht das deinige. Gehörst
Du dir? Bist du dein eigener Gebieter,
Stehst frei du in der Welt, wie ich, daß du
Der Thäter deiner Thaten könntest sein?
Auf mich bist du gepflanzt, ich bin dein Kaiser,
Mir angehören, mir gehorchen, das
Ist deine Ehre, dein Naturgesetz.
Und wenn der Stern, auf dem du lebst und wohnst,

Aus seinem Gleise tritt, sich brennend wirft
Auf eine nächste Welt und sie entzündet,
Du kannst nicht wählen, ob du folgen willst,
Fort reißt er dich in seines Schwunges Kraft
Sammt seinem Ring und allen seinen Monden.
Mit leichter Schuld gehst du in diesen Streit,
Dich wird die Welt nicht tadeln, sie wird's loben,
Daß dir der Freund das Meiste hat gegolten.

Neunzehnter Auftritt.

Vorige. Neumann.

Wallenstein.

Was gibt's?

Neumann.

Die Pappenheimischen sind abgesessen
Und rücken an zu Fuß, sie sind entschlossen,
Den Degen in der Hand das Haus zu stürmen;
Den Grafen wollen sie befrei'n.

Wallenstein (zu Terzky).

Man soll
Die Ketten vorziehn, das Geschütz aufpflanzen.
Mit Kettenkugeln will ich sie empfangen. (Terzky geht.)
Mir vorzuschreiben mit dem Schwert! Geh' Neumann,
Sie sollen sich zurückzieh'n, augenblicks,
Ist mein Befehl, und in der Ordnung schweigend warten,
Was mir gefallen wird zu thun.

(Neumann geht ab. Illo ist an's Fenster getreten.)

Gräfin.

Entlaß ihn!
Ich bitte dich, entlaß ihn!

Illo (am Fenster).

Tod und Teufel!

Wallenstein.

Was ist's?

Illo.

Auf's Rathhaus steigen sie, das Dach
Wird abgedeckt, sie richten die Kanonen
Auf's Haus —

M a x.
Die Rasenden!

J l l o.
Sie machen Anstalt
Uns zu beschießen —

H e r z o g i n und G r ä f i n.
Gott im Himmel!

M a x (zu Wallenstein).
Laß mich
Hinunter, sie bedeuten —

W a l l e n s t e i n.
Keinen Schritt!

M a x
(auf Thekla und die Herzogin zeigend).
Ihr Leben aber! Dein's!

W a l l e n s t e i n.
Was bringst du, Terzky?

Zwanzigster Auftritt.

V o r i g e. T e r z k y (kommt zurück).

T e r z k y.
Botschaft von unsern treuen Regimentern.
Ihr Muth sei länger nicht zu bändigen,
Sie flehen um Erlaubniß, anzugreifen,
Vom Prager- und vom Mühlthor sind sie Herr,
Und wenn du nur die Losung wolltest geben,
So könnten sie den Feind im Rücken fassen,
Ihn in die Stadt einkeilen, in der Enge
Der Straßen leicht ihn überwältigen.

J l l o.
O komm! Laß ihren Eifer nicht erkalten!
Die Buttlerischen halten treu zu uns.
Wir sind die größ're Zahl und werfen sie,
Und enden hier in Pilsen die Empörung.

W a l l e n s t e i n.
Soll diese Stadt zum Schlachtgefilde werden,
Und brüderliche Zwietracht, feueraugig,
Durch ihre Straßen losgelassen toben?

Dem tauben Grimm, der keinen Führer hört,
Soll die Entscheidung übergeben sein?
Hier ist nicht Raum zum Schlagen, nur zum Würgen:
Die losgebund'nen Furien der Wuth
Ruft keines Herrschers Stimme mehr zurück.
Wohl, es mag sein! Ich hab' es lang bedacht,
So mag sich's rasch und blutig denn entladen.

(Zu Max gewendet.)

Wie ist's? Willst du den Gang mit mir versuchen?
Freiheit, zu gehen hast du. Stelle dich
Mir gegenüber. Führe sie zum Kampf.
Den Krieg verstehst du, hast bei mir etwas
Gelernt, ich darf des Gegners mich nicht schämen,
Und keinen schönern Tag erlebst du, mir
Die Schule zu bezahlen.

Gräfin.

Ist es dahin
Gekommen? Vetter! Vetter! könnt Ihr's tragen?

Max.

Die Regimenter, die mir anvertraut sind,
Dem Kaiser treu hinwegzuführen, hab' ich
Gelobt; dieß will ich halten, oder sterben.
Mehr fordert keine Pflicht von mir. Ich fechte
Nicht gegen dich, wenn ich's vermeiden kann,
Denn auch dein feindlich Haupt ist mir noch heilig.

(Es geschehen zwei Schüsse. Illo und Terzky eilen an's Fenster.)

Wallenstein.

Was ist das?

Terzky.

Er stürzt.

Wallenstein.

Stürzt! Wer?

Illo.

Die Tiefenbacher thaten
Den Schuß.

Wallenstein.

Auf wen?

Illo.

Auf diesen Neumann, den
Du schicktest —

Wallenstein (auffahrend).

Tod und Teufel! So will ich — (Will gehen.)

Terzky.

Dich ihrer blinden Wuth entgegen stellen?

Herzogin und Gräfin.

Um Gotteswillen nicht!

Illo.

Jetzt nicht, mein Feldherr!

Gräfin.

O halt ihn! halt ihn!

Wallenstein.

Laßt mich!

Max.

Thu' es nicht,
Jetzt nicht. Die blutig rasche That hat sie
In Wuth gesetzt, erwarte ihre Reue —

Wallenstein.

Hinweg! Zu lange schon hab' ich gezaudert.
Das konnten sie sich freventlich erkühnen,
Weil sie mein Angesicht nicht sah'n. — Sie sollen
Mein Antlitz sehen, meine Stimme hören —
Sind es nicht meine Truppen? Bin ich nicht
Ihr Feldherr, und gefürchteter Gebieter?
Laß seh'n, ob sie das Antlitz nicht mehr kennen,
Das ihre Sonne war in dunkler Schlacht?
Es braucht der Waffen nicht. Ich zeige mich
Vom Altan dem Rebellenheer und schnell
Bezähmt, gebt Acht, kehrt der empörte Sinn
Ins alte Bette des Gehorsams wieder.

(Er geht. Ihm folgen Illo, Terzky und Buttler.)

Ein und zwanzigster Auftritt.

Gräfin. Herzogin. Max und Thekla.

Gräfin (zur Herzogin).

Wenn sie ihn seh'n. — Es ist noch Hoffnung, Schwester.

Herzogin.

Hoffnung! ich habe keine.

Max

(der während des letzten Auftritts in einem sichtbaren Kampfe von ferne gestanden, tritt näher).

Das ertrag' ich nicht.
Ich kam hieher mit fest entschiedner Seele,
Ich glaubte, recht und tadellos zu thun,
Und muß hier stehen wie ein Hassenswerther,
Ein roh Unmenschlicher, vom Fluch belastet,
Vom Abscheu Aller, die mir theuer sind,
Unwürdig schwer bedrängt die Lieben sehen,
Die ich mit einem Wort beglücken kann —
Das Herz in mir empört sich, es erheben
Zwei Stimmen streitend sich in meiner Brust,
In mir ist Nacht, ich weiß das Rechte nicht zu wählen.
O wohl, wohl hast du wahr geredet, Vater
Zu viel vertraut' ich auf das eigne Herz;
Ich stehe wankend, weiß nicht, was ich soll.

Gräfin.

Sie wissen's nicht? Ihr Herz sagt's Ihnen nicht?
So will ich's Ihnen sagen!
Ihr Vater hat den schreiendsten Verrath
An uns begangen, an des Fürsten Haupt
Gefrevelt, uns in Schmach gestürzt; daraus
Ergibt sich klar, was Sie, sein Sohn, thun sollen:
Gut machen, was der Schändliche verbrochen,
Ein Beispiel aufzustellen frommer Treu,
Daß nicht der Name Piccolomini
Ein Schandlied sei, ein ew'ger Fluch im Haus
Der Wallensteiner.

Max.

Wo ist eine Stimme
Der Wahrheit, der ich folgen darf? Uns Alle
Bewegt der Wunsch, die Leidenschaft. Daß jetzt
Ein Engel mir vom Himmel niederstiege,
Das Rechte mir, das Unverfälschte, schöpfte
Am reinen Lichtquell mit der reinen Hand!

(Indem seine Augen auf Thekla fallen.)

Wie? Such' ich diesen Engel noch? Erwart' ich
Noch einen andern?
(Er nähert sich ihr, den Arm um sie schlagend.)
Hier, auf dieses Herz,
Das unfehlbare, heilig reine will
Ich's legen, deine Liebe will ich fragen,
Die nur den Glücklichen beglücken kann,
Vom unglückselig Schuldigen sich wendet.
Kannst du mich dann noch lieben, wenn ich bleibe?
Erkläre, daß du's kannst, und ich bin euer.

Gräfin (mit Bedeutung).

Bedenkt —

Max (unterbricht sie).

Bedenke nichts. Sag', wie du's fühlst.

Gräfin.

An euren Vater denkt —

Max (unterbricht sie).

Nicht Friedlands Tochter,
Ich frage dich, dich, die Geliebte frag' ich!
Es gilt nicht eine Krone zu gewinnen;
Das möchtest du mit klugem Geist bedenken.
Die Ruhe deines Freundes gilt's, das Glück
Von einem Tausend tapfrer Heldenherzen,
Die seine That zum Muster nehmen werden.
Soll ich dem Kaiser Eid und Pflicht abschwören?
Soll ich in's Lager des Octavio
Die vatermörderische Kugel senden?
Denn wenn die Kugel los ist aus dem Lauf,
Ist sie kein todtes Werkzeug mehr, sie lebt,
Ein Geist fährt in sie, die Erinnyen
Ergreifen sie, des Frevlers Rächerinnen,
Und führen tückisch sie den ärgsten Weg.

Thekla.

O Max —

Max (unterbricht sie).

Nein, übereile dich auch nicht!
Ich kenne dich. Dem edlen Herzen könnte
Die schwerste Pflicht die nächste scheinen. Nicht
Das Große, nur das Menschliche geschehe.

Denk', was der Fürst von je an mir gethan.
Denk' auch, wie's ihm mein Vater hat vergolten;
O auch die schönen freien Regungen
Der Gastlichkeit, der frommen Freundestreue
Sind eine heilige Religion dem Herzen;
Schwer rächen sie die Schauder der Natur
An dem Barbaren, der sie gräßlich schändet.
Leg' alles, alles in die Wage, sprich
Und laß dein Herz entscheiden.

Thekla.

O das deine
Hat längst entschieden. Folge deinem ersten
Gefühl —

Gräfin.

Unglückliche!

Thekla.

Wie könnte das
Das Rechte sein, was dieses zarte Herz
Nicht gleich zuerst ergriffen, und gefunden?
Geh' und erfülle deine Pflicht. Ich würde
Dich immer lieben. Was du auch erwählt,
Du würdest edel stets und deiner würdig
Gehandelt haben — aber Reue soll
Nicht deiner Seele schönen Frieden stören.

Max.

So muß ich dich verlassen, von dir scheiden!

Thekla.

Wie du dir selbst getreu bleibst, bist du's mir;
Uns trennt das Schicksal, unsre Herzen bleiben einig.
Ein blut'ger Haß entzweit auf ew'ge Tage
Die Häuser Friedland, Piccolomini.
Doch wir gehören nicht zu unserm Hause.
— Fort! eile! eile, deine gute Sache
Von unsrer unglückseligen zu trennen.
Auf unserm Haupte liegt der Fluch des Himmels;
Es ist dem Untergang geweiht. Auch mich
Wird meines Vaters Schuld mit in's Verderben

Hinabzieh'n. Traure nicht um mich! Mein Schicksal
Wird bald entschieden sein.

(Max faßt sie in die Arme, heftig bewegt. Man hört hinter der Scene ein lautes, wildes, lang verhallendes Geschrei: Vivat Ferdinandus! von kriegerischen Instrumenten begleitet. Max und Thekla halten einander unbeweglich in den Armen.)

Zwei und zwanzigster Auftritt.

Vorige. Terzky.

Gräfin (ihm entgegen).

Was war das? Was bedeutete das Rufen?

Terzky.

Es ist vorbei, und Alles ist verloren.

Gräfin.

Wie, und sie gaben nichts auf seinen Anblick?

Terzky.

Nichts. Alles war umsonst.

Herzogin.

Sie riefen Vivat

Terzky.

Dem Kaiser.

Gräfin.

O die Pflichtvergessenen!

Terzky.

Man ließ ihn nicht einmal zum Worte kommen.
Als er zu reden anfing, fielen sie
Mit kriegerischem Spiel betäubend ein.
— Hier kommt er.

Drei und zwanzigster Auftritt.

Vorige. Wallenstein, begleitet von Illo und Buttler.
Dann Kürassiere.

Wallenstein (im Kommen).

Terzky!

Terzky.

Mein Fürst!

Wallenstein.

Laß unsre Regimenter
Sich fertig halten, heut noch aufzubrechen;
Denn wir verlassen Pilsen noch vor Abend. (Terzky geht ab.)
Buttler —

Buttler.

Mein General?

Wallenstein.

Der Kommandant zu Eger
Ist euer Freund und Landsmann. Schreibt ihm gleich
Durch einen Eilenden, er soll bereit sein,
Uns morgen in die Festung einzunehmen —
Ihr folgt uns selbst mit eurem Regiment.

Buttler.

Es soll gescheh'n, mein Feldherr!

Wallenstein

(tritt zwischen Max und Thekla, welche sich während dieser Zeit fest umschlungen gehalten).

Scheidet!

Max.

Gott!

(Kürassiere mit gezogenem Gewehr treten in den Sal, und sammeln sich im Hintergrunde. Zugleich hört man unten einige muthige Passagen aus dem Pappenheimer Marsch, welche den Max zu rufen scheinen.)

Wallenstein (zu den Kürassieren).

Hier ist er. Er ist frei. Ich halt' ihn nicht mehr.

(Er steht abgewendet, und so, daß Max ihm nicht beikommen, und sich dem Fräulein nähern kann.)

Max.

Du hassest mich, treibst mich im Zorn von dir.
Zerreißen soll das Band der alten Liebe,
Nicht sanft sich lösen, und du willst den Riß,
Den schmerzlichen, nur schmerzlicher noch machen!
Du weißt, ich habe ohne dich zu leben
Noch nicht gelernt. — In eine Wüste geh' ich
Hinaus, und Alles, was mir werth ist, Alles
Bleibt hier zurück. — O wende deine Augen
Nicht von mir weg! Noch einmal zeige mir

Dein ewig theures und verehrtes Antlitz!
Verstoß mich nicht —

(Er will seine Hand fassen. Wallenstein zieht sie zurück. Er wendet sich an die Gräfin.)

Ist hier kein anders Auge,
Das Mitleid für mich hätte — Base Terzky —

(Sie wendet sich von ihm; er kehrt sich zur Herzogin.)

Ehrwürdige Mutter —

Herzogin.

Geh'n Sie, Graf, wohin
Die Pflicht Sie ruft. — So können Sie uns einst
Ein treuer Freund, ein guter Engel werden
Am Thron des Kaisers.

Max.

Hoffnung geben Sie mir,
Sie wollen mich nicht ganz verzweifeln lassen.
O täuschen Sie mich nicht mit leerem Blendwerk!
Mein Unglück ist gewiß, und, Dank dem Himmel!
Der mir ein Mittel eingibt, es zu enden.

(Die Kriegsmusik beginnt wieder. Der Sal füllt sich mehr und mehr mit Bewaffneten an. Er sieht Buttlern dastehn.)

Ihr auch hier, Oberst Buttler. — Und ihr wollt mir
Nicht folgen? — Wohl! Bleibt eurem neuen Herrn
Getreuer, als dem alten. Kommt! Versprecht mir,
Die Hand gebt mir darauf, daß ihr sein Leben
Beschützen, unverletzlich wollt bewahren.

(Buttler verweigert seine Hand.)

Des Kaisers Acht hängt über ihm, und gibt
Sein fürstlich Haupt jedwedem Mordknecht Preis,
Der sich den Lohn der Blutthat will verdienen;
Jetzt thät' ihm eines Freundes fromme Sorge,
Der Liebe treues Auge noth — und die
Ich scheidend um ihn seh' —

(Zweideutige Blicke auf Illo und Buttler richtend.)

Illo.

Sucht die Verräther
In eures Vaters, in des Gallas Lager.
Hier ist nur Einer noch. Geht und befreit uns
Von seinem hassenswürd'gen Anblick! Geht!

(Max versucht es noch ein Mal, sich der Thekla zu nähern. Wallenstein verhindert es. Er steht unschlüssig, schmerzvoll; indeß füllt sich der Sal im-

mer mehr und mehr, und die Hörner ertönen unten immer auffordernder und in immer kürzern Pausen.)

Max.

Blas't! Blas't! — O wären es die schwed'schen Hörner,
Und ging's von hier gerad' in's Feld des Todes,
Und alle Schwerter, alle, die ich hier
Entblößt muß seh'n, durchdrängen meinen Busen!
Was wollt ihr? Kommt ihr, mich von hier hinweg
Zu reißen? — O treibt mich nicht zur Verzweiflung!
Thut's nicht! Ihr könntet es bereu'n!

(Der Sal ist ganz mit Bewaffneten erfüllt.)

Noch mehr — Es hängt Gewicht sich an Gewicht
Und ihre Masse zieht mich schwer hinab. —
Bedenket, was ihr thut. Es ist nicht wohl gethan,
Zum Führer den Verzweifelnden zu wählen.
Ihr reißt mich weg von meinem Glück, wohlan,
Der Rachegöttin weih' ich eure Seelen!
Ihr habt gewählt zum eigenen Verderben,
Wer mit mir geht, der sei bereit zu sterben!

(Indem er sich nach dem Hintergrund wendet, entsteht eine rasche Bewegung unter den Kürassieren, sie umgeben und begleiten ihn in wildem Tumult. Wallenstein bleibt unbeweglich. Thekla sinkt in ihrer Mutter Arme. Der Vorhang fällt.)

Schiller.

Bruchstück aus Mäon.

Wald. Im Hintergrunde ein Gebirge mit einem herabführenden Fußsteige. Am Fuße des Berges eine verwachsene Höhle.

Mäon. Heraklammon. Odenat. Longin. Zenobia. Gefolge.

Gefolge (inner der Scene).

Um aller Götter Willen — Rettet! rettet!

Mäon.

Welch' ein Geschrei! Was soll es? — Sprich, Longin!

Longin.

Der Löwe — Götter! Ach die Kaiserin —
Seht, er verfolgt sie! —

Mäon (zieht das Schwert und stürzt ab).

Ach!

Heraklammon.
O haltet!
(Man sieht die Kaiserin in der Höhe.)

Longin.
Eilt Kaiserin, ach eilt! Er ist schon nah —
Werft nicht den Speer! — Welch' ungeheures Wagniß!
Ihr reizt ihn nur!

Zenobia (wirft in die Scene).
Umsonst!

Heraklammon.
Kommt hier herab!
(Man sieht den Löwen.)
Werft alle! werft!

Odenat.
Wo ist der Löwe? Haltet!
Fort, aus einander, fort! (wirft)
Ihn soll mein Speer —

Gefolge.
Umsonst!

Odenat.
So soll doch dieser zweite Wurf —

Gefolge.
Gefehlt!

Longin.
Jetzt faßt er, weh, die Kaiserin.

Gefolge.
Geschwind! O flieht!
(Mäon stürzt auf den Löwen.)

Odenat.
Mäon!

Gefolge.
Allmächt'ge Sonne!

Longin (hilft Zenobia herab).
Durch das Gesträuch — ha, glücklich! kommt herab!

Heraklammon (zu Mäon).
Wagt's nicht mit eurem kurzen Schwerte.

Zenobia (erblickt Mäon, fällt mit einem Schrei).
Ach!

Odenat.

Wie wird der Kaiserin?

Heraklammon.

Ein wackrer Stoß!

Longin.

Triumph, der Löwe fällt!

Mäon.

Erlegt! da liege!

Gefolge.

Heil dir, Mäon! Triumph! Triumph! Triumph!

Mäon.

Diana sei gelobt! Sie gab mir Schutz.
Heil dir, und Heil der großen Kaiserin!
Und nun hinab, mein blutgetrieftes Schwert
Ihr jubelnd zu den Füssen hinzulegen. (Ab.)

Odenat.

Ruft einen Arzt — die Kaiserin ist krank.

Mäon (kömmt).

Wo weilt sie? War beim Kampfe sie nicht hier?
Dort — Götter! — Ach! hat sie der Schreck entseelt?

Heraklammon.

Wie mit dem Schwert ihr auf den Löwen stürztet,
Da sank sie leblos hin.

Odenat.

Ja wohl, so war's!

Mäon.

Zenobia, dein Retter, höre! höre!
Umsonst! So stürzet Berge über mich!
Verschling' mich Erde! Sonnenlicht verlisch!
Was blickest du so freundlich auf mich nieder?
Es stirbt Zenobia.

Zenobia.

Mäon, du hier?

Mäon.

Sie ruft mich — Götter! ja, sie lebt! sie lebt!

Zenobia.

Den Göttern Dank! Du lebest, mein Mäon!

Mäon.

Den Göttern Dank! Du lebst, Zenobia!
Longin, o Heraklammon, ach, ich sterbe! —
Die enge Brust faßt solche Wonne nicht;
Die Welt möcht' ich nun drücken an mein Herz.
Mein hoher Kaiser, meine theuern Freunde,
O schauet alle hin! Sie lebt! sie lebt!
Ich bin Ihr Retter! schauet hin, sie lebt!

Odenat.

Den stolzen Taumel mäß'ge, frecher Jüngling!

Mäon.

O seid nicht grausam! Gönnet mir mein Glück!
Was könntet ihr, des Aufgangs großer Kaiser,
Mir für des Augenblicks Entzückung biethen?
Zu leicht sind Kronen gegen dieß Gefühl,
Ich bin ihr Retter! Ich mich mäßigen?
Jahrhunderte des kalten Menschenlebens,
Sie wiegen diesen Augenblick nicht auf!
Und ich mich mäß'gen? Hör' es Hain und Fels!
Allmächt'ge Sonne, halt' auf deiner Bahn,
Und schau herab! — Zum Gotte schwingt ein Mensch
Auf der Entzückung Flügeln sich empor!
Aufzitternd klingt mein jubelnd Herz in mir!
Sie lebt, sie lebt! Ihr Götter, und durch mich!

Zenobia (zu Odenat).

Tönt mir kein frohes Wort aus deinem Munde?
Wem dräuet nun dein schwarzumwölkter Blick?

Odenat (zu Mäon).

Du warst dabei, als ich bei meinem Zorne
Den Löwenkampf mir einzig vorbehielt:
Antwort' auf meine Frage, stolzer Schwärmer!
Wer gab zu diesem Kampfe dir das Recht?

Mäon.

Wie fragt ihr, Oheim? wer das Recht mir gab?
Hier war von Recht und Pflichten nicht die Rede.
Aufschrie in mir die innerste Natur;
Es zog mich hin gewaltsam, gab mir Kraft,
Mit schwachem Arm das Ungethüm zu tödten.
Und wär' in meinen Arm ein Gott gefallen,

Ich hätte, losgerissen, nichts bedacht.
Hätt' ich gezaudert, wäre sie nun todt,
Und in Verzweiflung trauerte Palmyra.
Doch nein — ich will nicht freveln — Götter gibt's,
Die den verwandten Erdgebornen helfen!
Diana hätte klingend ihr Geschoß
Vom Silberbogen auf den Leu geschläudert,
Der Berggott aufgethan den finstern Schooß,
Den Leu begraben, und den feigen Jüngling,
Der eines Löwen unbarmherz'gen Klauen
Die Schönheit und die Tugend überließ.

Odenat.

Nicht deines Armes, Jüngling, that's hier Noth.

Mäon.

Den Leuen hat doch euer Speer verfehlt.

Odenat.

Schnell einen zweiten hätt' ich nachgesendet,

Mäon.

Um ihn und sie mit Einem Streich zu tödten.

Odenat.

Gleich sollst du sehen, wie sein Ziel er trifft.

Zenobia.

Ha, mein Gemahl! beim Sonnengott, zu viel!
Soll ich mit Schrecken sehen, wie ein Jüngling,
Der mit Gefahr des Lebens mich befreite,
Zum Lohne hier vor meinen Augen blute?
Ich kann nicht glauben, daß mein Odenat
So wenig Werth auf meine Rettung lege,
Um eines Löwenkampfes Lorbeerzweig
Dem jungen Sieger zürnend zu mißgönnen;
Um nicht hierfür des heißen Blutes Wallung
Dem aufgereitzten Jüngling zu verzeih'n. —
Dich aber trifft mein Tadel sehr, Mäon!
Du hast die leichte Probe schlecht bestanden,
In die dein Oheim dich jetzt prüfend setzte:
Ob männlich du dich wohl bezwingen könntest.
Dem Kaiser, deinem Oheim, meinem Gatten,
Ziemt dann, wenn er zu hart auch scheinen sollte, —

— Er scheint es dennoch nur, er ist es nicht, —
Der Unterwerfung tiefgebeugtes Haupt.

Mäon (wirft sich vor Odenat nieder).
Mein Herr! so laß mich tödten, doch vergib!

Odenat (ihm auf den Rücken tretend).
So Sclave, recht, dir ziemt die Stellung wohl!

Zenobia.
Das war zu hart, mein kaiserlicher Gatte! (Schnell ab.)

Odenat.
Daß dich, Verwegnen, nicht die künft'ge Sonne
Noch in dem Umkreis von Palmyra finde!
Wenn dir dein Leben lieb ist, so entflieh'!
(Ab mit dem Gefolge.)

Sechster Auftritt.

Mäon. Longin. Heraklammon.

Longin.
Komm, richte dich in meinen Armen auf!
Ich bin es, dein Longin — o sieh mich an!
Hast du kein Herz für deinen Lehrer mehr? —
Recht so, an meiner Brust — da liege, weine!
Ich fühl' es tief mit dir —
Dein Schweigen schreckt mich.

Heraklammor.
Gelassen sollt' er sein, nicht wahr, und zahm?

Longin.
Mir scheint, du stehest nun am Scheidewege.
Sei standhaft, größer, als der dich verstieß!

Mäon.
Longin!

Longin.
O zeige mir die Frucht der Lehre,
Die rein ich pflanzte in dein reines Herz.
Im Kampfe nur bewähret sich die Kraft.
Ich bau' auf dich und lasse dich allein,
Und eile nun, den Kaiser zu versöhnen.

Mäon.

O bleibe hier!

Longin.

Bald sehen wir uns wied'r. (ab.)

Heinr. v. Collin.

Bruchstück aus den Templern auf Cypern.

Zweite Scene des ersten Aufzugs.

(Kunstloser Garten, mit vielen Blumen und Gewächsen besetzt; hinten ein Gitterzaun, an den sich ein Hofraum, und seitwärts ein Theil des Tempelhofes mit Wirthschaftsgebäuden anschließt.)

Philipp (mit Gartenarbeit beschäftiget, — singt).

Eh' die Sonne früh aufersteht,
Wenn aus dem dampfenden Meer
Herauf und herunter das Morgenroth weht,
Voranfährt mit dem leuchtenden Speer —
Flattern Vöglein dahin und daher,
Singen fröhlich die Kreuz und die Quer,
Ein Lied, ein jubelndes Lied.

Was freut, ihr Vöglein, euch allzumal
So herzig im wärmenden Sonnenstrahl?
»Wir freu'n uns, daß wir leben und sind,
»Und daß wir luft'ge Gesellen sind,
»Nach löblichem Brauch
»Durchflattern wir fröhlich den Strauch;
»Umweht vom lieblichen Morgenwind,
»Ergetzet die Sonne sich auch.«

Was sitzt ihr Vöglein stumm und geduckt
Am Dach im mosigen Nest? —
»Wir sitzen, weil uns die Sonn' nicht beguckt;
»Schon hat sie die Nacht in die Wellen geduckt:
»Der Mond allein,
»Der liebliche Schein,
»Der Sonne lieblicher Widerschein,
»Uns in der Dunkelheit nicht verläßt —
»Darob wir im Stillen uns freu'n.«

O jugendkühlige Morgenzeit!
Wo wir die Herzen geöffnet, und weit
Mit raschem und erwachendem Sinn
Der Lebens-Frische uns erfreut,
Wohl flohst du dahin! — dahin! —
Wir Alten sitzen geduckt im Nest! —
Allein der liebliche Widerschein
Der Jugendzeit,
Wo wir im Frühroth uns erfreut,
Uns auch im Alter nicht verläßt —
Die stille sinnige Fröhlichkeit! —

(Hört auf zu singen.)

Das Lied ist so für meine alten Nerven
Ein wahrer Glühwein. — Schöne Jugendzeit,
O wärst du ewig! — Doch, wer kommt denn dort,
So reich, und so fantastisch angezogen? —
Vielleicht ein Ordensjünger. — Will ihn doch
Nach meiner Art probiren, was er werth ist. —

(Gräbt emsig weiter.)

Franz von Poitou (tritt auf, reich und etwas fantastisch, als Elegant des vierzehnten Jahrhunderts, jedoch nicht burlesk gekleidet; er trägt Schnabelschuhe, Wamms und Mantel mit Schellen besetzt).

Franz.

Freund, kann ich wohl das Haupt der Tempelherrn,
Den großen Meister Bernhard Molay sprechen?

Philipp (ohne sich in der Arbeit stören zu lassen).

Vielleicht.

Franz.

So sagt, wo ich ihn finden kann.

Philipp.

Den Weg zu ihm könnt ihr weit leichter finden,
Als, wenn ihr ihn gefunden, von ihm geh'n.

Franz.

Ihr sprecht in Räthseln.

Philipp.

Und ihr geht auf Räthseln!
Bei euren Schnabelschuh'n mit Glöcklein, traun!
Und eurem Schellenwamms — wer kann's errathen,
Ob ihr ein Glöckner oder Glockennarr!

Franz.

Ihr seid ein Witzbold! — Zeigt mir hin zum Meister! —

Philipp.

Schaut unbeschwert — das Herrgottchen vorbei —
Nach jener Mau'r — da guckt durch's Gitterthor
Ein Taubenschlag heraus — den laßt ihr links.
Jetzt kommt ein Brunnen — nicht? — Ein grauer Mann
Steht neben ihm mit einem Pferde-Eimer —
So eben schöpft er — das ist Meister Molay! —

Franz.

Das hagre Männlein mit der Reiterjacke,
Das, wie ein Knecht, am Eimer zieht? — Ihr scherzt!

Philipp.

Das Männlein, Männlein! ist so sehr noch Mann,
Daß, obgleich sechzigjährig schon, er dennoch
Ein Dutzend solcher lüft'ger Männerbübchen
Zur lieben Frau vom Berge huckpack trüge,
So leicht als er — den Mühlstein Schicksal trägt.

Franz.

Doch sagt! — wie kommt des Ordens großer Meister
Zur Bubenarbeit? —

Philipp.

Sagt mir selber lieber,
Weßhalb den Kohl mit fremder Hand ihr pflanzt,
Den Ihr mit eignem Munde doch verzehrt? —

Franz.

Kaum weiß ich, traun! noch, was ich mehr bewundre,
Den Meister dort in seiner Knechtgestalt,
Den Knecht mit Meisterton und Doctor-Weisheit! —
Ich staune! —

Philipp (indem er seine Gartengeräthschaften nimmt).

Staunt nicht — schwatzt nicht — thut! — Auch ich will
An mein Geschäft. — Lebt wohl mein Wunderfant!
Und habt ihr noch des Wunderns nicht zur G'nüge,
So fragt den Meister. — Seht! dort kommt er selber!
(Geht ab.)

Franz (allein).

Ein grober Kauz! — doch kann ich ihm nicht grollen —
Der Meister naht — was pocht mein Herz so mächtig —

Ein alter Mann! — doch noch so rasch — im Blicke
Ein Etwas, das mich zittern machen könnte.
Und doch so stark mich anzieht! —

Molay (im Reiterwamms, einen bedeckten Pferde-Eimer in der Hand, tritt schnell herein, indem er noch hinter der Scene ruft:)

Philipp! Philipp!

(Im Hereintreten, als er Franzen gewahr wird.)

Verzeiht! — die Ferne täuschte mich; ich glaubte
Ihr wär't mein Gärtner. — Was ist Eu'r Begehren. —

Franz.

Seid Ihr gewiß der große Meister Molay? —

Molay.

Ich heiße Molay. — Nun? — Zur Sache, Freund!

Franz.

Ich bin der Sohn des Heinrich von Brienne.

Molay.

Des Seneschalls von Poitou? —

Franz.

Eben deß'. —

Molay (setzt den Eimer schnell hin, und eilt mit offenen Armen auf Franzen zu).

Ha! sei mir tausend, tausend Mal willkommen,
Du goldner Herzensjunge! — Nun, so sag mir,
Was macht dein Vater? — Hinkt er wacker noch
Auf seinem Stelzfuß? —

Franz.

Ja; — doch seit drei Jahren
Bedarf er zweier Krücken.

Molay.

Armer Freund! —
Treibt er noch sonst sein altes Wesen? — Putzt er
Die Lanze noch? — Tränkt er noch den Polacken
Und seinen treuen Nimrod? —

Franz.

Der ist todt.

Molay.

Nun, laß ihn fahren! — Denkt er noch an mich?
Hat er mir keinen Gruß entbieten lassen? —

Hat er . . . ? Vergib! Mich schwindelt bei der Freude,
Des alten treuen Heinrichs Sohn zu sehn!

F r a n z.

Er läßt euch sagen: »Brüderschaft und Ghazan!«
Nächstdem hat er —

M o l a y.

Ja recht! — Das war die Losung
Des ew'gen Bruderbund's! — Ha, Ghaza! Ghaza!
Verdammt sei noch mein Vorwitz! — Hat er dir
Von Ghaza nichts erzählt?

F r a n z.

Wohl tausend Mal. —
Auch, daß er dorten einstens in der Schlacht
Sein Bein verloren hat.

M o l a y.

Ja freilich, freilich!
Allein durch wessen Schuld? Ha, laß dir's sagen.

F r a n z.

Erlaubt nur —

M o l a y.

Nein — jetzt gleich! denn leichter wird mir
Das Herz, wenn ich dem Sohne treu berichte,
Was ich dem wackern Vater schuldig bin. —
Sein Stelzbein ist die Folge meiner Keckheit.
Im letzten heil'gen Krieg' — es sind anjetzt
Schon vierzig Jahr zum mind'sten — dienten wir,
Ein Paar unbärt'ge, kecke Edelbübchen,
Bei'm kühnen Grafen Robert Artois,
Des heil'gen Ludwigs allzuraschen Bruder,
Der bei Mansura Sieg und Leben ließ.
Ich sollte schon das rothe Kreuz erhalten,
Doch war ich weit entfernt, es zu verdienen.
Obwohl nur wenig älter, war dein Vater
Schon viel gesetzter. Öfters warnt' er mich;
Doch immer focht ich in den dickſten Haufen:
Mein Sinn entbrannt' in mir, des Heilands Grab
Zu retten, oder dort mein Grab zu finden.
Bei Ghaza komm' ich einstmals in's Gedränge,
Vom Heere fern — da trifft ein Mameluck —

Gott tröst' ihn dort! es war ein wack'rer Degen! —
Die Schulter mir, und sinnlos stürz' ich hin.
Doch Heinrich sieht's — wie ein gescheuchter Leu
Haut er sich durch der Sarazenen Menge.
Sein Rappe stürzt; da kämpft er stehend noch
Um mich, den todt geglaubten. Kraftlos sinkt er
Auf's linke Knie; allein, gestemmt auf's rechte,
Parirt er so der Heiden Damascener,
Daß — eh' die Unsern kamen — sie entfloh'n.
Da traf der Wurfspieß eines flieh'nden Türken
Sein rechtes Kniegelenk — ohnmächtig krampft' sich
Sein Arm um meinen Hals. — So, fest umschlungen,
Trägt man uns halb entseelt zum Lager hin. —
Ich schlug zuerst das Aug' auf, und verzweifelnd,
Sah ich den Freund, der sich für mich geopfert,
Dem Tode nah. — Ich pflegte sorglich sein;
Und als er d'rauf erwachte — o ich kann
Die Wonne dir nicht malen! — Da beschworen
Wir vor der Oriflamm' den heil'gen Bund,
Und theilten — ihn auf ewig zu besiegeln —
Die Hostie, die uns der Patriarch
Mit frommen Händen segnend spendete. —
O, frischer Lebensmorgen! goldner Traum! —
Kehrt ihr denn nimmer, nimmer wieder? — Jüngling!
Auch dich erwartet einst des Mittags Schwüle.
Sei, wie dein Vater! — Sag' mir, denkt er oft noch
An unsre Knappenzeit? —

Franz.

Sein Auge strahlt
Von Jugendglanz, wenn er bei'm frohen Becher
Von Palästina und von Molay spricht.
Dann sagt er noch so Manches, was bescheiden
Ihr mir verschweigt: — Wie ihr beim Jagen ihn
Vom Tieger rettetet; wie ihr die Beute,
Die ihr gemacht, ihm immer abgetreten;
Wie — als bei Damiette er in's Meer
Gefallen — ihr, des eig'nen Wohls vergessend,
Ihm nachgestürzt, und ihn herausgezogen;
Wie ihr dem Chan den Kopf gespalten, der —

Molay.

O, schweig, ich bitte, von den Knabenstreichen!
Wie gütig, daß mein Freund noch ihrer denkt,
Da ich sie selber längst vergessen habe! —
Ja, treu hat er, der Wackre, ihn erfüllt,
Den Schwur der jungen, kaum erwachten Herzen;
Er war mein Freund, als ich den Namen Freundschaft
Noch nicht zu lesen wußte. — Später ward
Mir mancher Krieges-, mancher Siegsgenosse;
Doch keiner war mein Heinrich! —

Franz.

Im Vertrau'n
Auf dieses Jugendbündniß schickt' er mich,
Und sendet euch dieß Schreiben, mit der Bitte:
Mich — wenn's geziemend — in den edlen Kreis
Der Templer, eurer Brüder, aufzunehmen.

Molay.

Ein Schreiben? — O, laß mich die Zeilen lesen,
Der theuren Hand! — Setz' unterdeß dich nieder —
Allein es fehlt ein Schämel! — Setz' dich hier
Auf den bedeckten Eimer! — Aber, holla! —
Mein alter Streithengst und der Tartar — beide
Sind nicht getränkt, und haben doch so oft
Mit mir gedurstet! — Freude läßt mich schier
Der Treu'n vergessen, und das soll man nicht! —
Geh, Lieber, dort zum weiß' und rothen Haus,
Es ist der Stall — da steh'n sie rechter Hand.
Tränk' beide gut! — 's ist sonst mein Morgengang;
Doch heut' sind mir die Glieder lahm vor Freude. —
O, sei so gut! — Ich tränke dein Roß wieder! —

Franz.

Wenn Ihr's befehlt?

Molay.

Und komm recht bald zurück! —

(Franz nimmt den Eimer und geht ab.)

Molay (allein).

Was schreibt mir denn mein alter Leid'sgenosse? —

(Er liest:)

»Jak, Gott zum Gruß! Da hast du meinen Sohn.
»Er ist nicht schlecht, nur klüger als sein Vater,
»Ein Frauenknecht, ein Doctor, kurz — ein Narr!
»Du bist ein Mann — mach' ihn zu Deinesgleichen,
»Mit oder ohne Kreuz. — Dein Bruder Heinrich.« —

Daran erkenn' ich dich, du off'ne Seele,
Rauh wie dein Degen, wortkarg, doch voll Kraft.
Ha! das verkrüppelte Jahrhundert zeugt
Nur Schwätzer noch, nicht Männer, die dir gleichen! —
Hm! solch ein Bürschlein ist's? — Das Schellenwamms
Und der pathet'sche Ton! — Hast Recht, mein Alter!
Er muß erst dümmer werden — muß sein Nichts
Noch erst erkennen, soll er etwas sein. —
Ein Templer will er werden? — Ja, des Plunders
Gibt's freilich auch mit rothem Kreuz genug;
Doch er ist Heinrichs, meines Freundes, Sohn!
Drum muß was Recht's er werden, oder gar nichts. —
Da kommt er schon! — Daß mich nur mein Gefühl
Nicht wieder überrasche! — Schweige, Herz!
Er dauert mich; allein jetzt darf er nur
Den Meister seh'n. —

Franz (zurückkehrend).
Die Pferde saufen wacker;
Der Tartar hat mein ganzes Wamms bespritzt.

Molay.
Schon gut! Statt seiner bitt' ich um Verzeihung,
Und dank' euch für die Müh'. — Setzt euch zu mir
Hier auf die Erde; meine Büffelhosen
Sind's schon gewohnt, und eure müssen's lernen. —
(Setzt sich auf die Erde, Franz, etwas ungern, auch.)
Nun seht mir in die Augen! denn bis jetzt
Hab' ich fürwahr euch noch nicht halb betrachtet.
Ihr seid ein wackrer Bursch' — des Vaters Auge,
Sein gelbes Haar — nur war er noch gedrungner.
Trügt mich mein Glaube nicht, so könnt ihr einst
Was Großes werden.

Franz.
Eure große Seele
Sieht mich im Spiegel ihrer Größe nur.

Molay.

Ach laßt die Phrasen, Kind! denn mir behagt
Das Große nicht — man stößt nur oben an,
Und nimmt den Raum, den And're brauchen, ein. —
Habt ihr schon Barthaar? — Hm! nur kurze Stoppeln!
Bei Damen wart ihr Hahn im Korbe wohl? —

Franz.

Die Gräfin von Provence zum mindesten
Hat mich gar oftmals ihrer Huld versichert.

Molay.

Pfui! wer verlangt den Namen! Habt ihr sonst
In Waffen schon euch irgendwo versucht? —

Franz.

Am Hofe von Burgund, von dem ich komme,
Brach ich — nicht ohne Ruhm — schon manche Lanze;
Sogar den Herzog hob ich aus dem Sattel.

Molay.

Die Herren sitzen oft nicht fest! — Nun weiter!
Habt ihr denn auch noch sonst etwas gelernt? —

Franz.

Zu Rheims studirt' ich auf der hohen Schule
Die sieben freien Künst' und Wissenschaften:
Und ob ich gleich dort neun Mal disputirt,
Stand auch in diesem Kampf das Glück mir bei.

Molay (ungeduldig aufspringend, während dessen auch Franz aufsteht).

Um's Himmelswillen schweigt, denn solch ein Mann,
Was könnte der in dieser Welt noch lernen,
Was wohl noch wünschen, was er nicht schon wüßte! —
Sagt, junger Freund, was wollt ihr in dem Orden? —
Ihr wart bei Damen hoch und viel geehrt;
Hier habt ihr nur ein kalt und keusch Gelübde.
Ihr wart ein Held im glänzenden Turniere;
Hier findet ihr kein scherzhaft Ringelspiel.
Ihr tragt ein Schellenwamms und Glockenschuhe;
Mein alter Büffel ist mein Feierkleid.
Doctoren schlug die Schärfe eures Witzes;
Bei uns erschlägt man Sarazenen nur.
Ihr seid ein Meister aller freien Künste;
Hier lernt man höchstens nur, ein Mensch zu sein! —

Traun! kehrt zurück zum Herzog und nach Rheims.
Was wollt ihr hier bei ungelahrten Templern?

F r a n z.

Ihr macht mich schamroth.

M o l a y.

Das ist etwas!

F r a n z.

Ihr —

Verzeiht! — allein ihr schlagt den Muth mir nieder.

M o l a y.

Wenn's echt Gewächs ist, rankt sich's wieder auf! —
Allein, im Ernst! was sucht ihr denn im Orden?

F r a n z.

Ich weiß es längst, die Edelsten des Volkes
Sind hier versammelt, um der Unschuld Retter,
Des Landes Schirm, des Rechtes Arm zu sein.

M o l a y.

Das ist, will's Gott, ein jeder braver Ritter,
Auch ohne Kreuz!

F r a n z.

Sie üben sich vereint
In Tugend, in Gehorsam und Ergebung.

M o l a y.

Könnt ihr's nicht auch in eurem Atlaswamms? —

F r a n z.

Da ihr so sehr denn in mich dringt. — Erlaubt ihr
Ganz sonder Hehl zu sprechen?

M o l a y.

Das verlang' ich!

F r a n z.

Des Wissens Durst bedrängt mich unaufhörlich,
Die Schule lehrte schöne Worte mir,
Und kettenmäßig Schlüss' an Schlüsse hängen;
Doch fehlt mir immer noch die rechte Wahrheit,
Der Worte Kern — und immer treibt es mich,
Vom Unermeßlichen den Grund zu finden,
Die Wahrheit völlig nackend zu erblicken,
Und hüllenbar ihr Angesicht zu schau'n.

Molay (nicht ironisch, sondern mit verhalt'ner Rührung).
Das wird sich geben! — Fahrt nur weiter fort! —

Franz.
Nun hört' ich oft, daß eure weisen Meister
Das Ding, wornach ich immer glühend strebte,
Was tausend Mal gesucht und nie gefunden,
Besäßen — aber es der Welt verbärgen,
Damit sie sich die Finger nicht verbrenne.

Molay.
Und dieses wär'? —

Franz.
Der echte Stein der Weisen,
Der Schlüssel zu der Zukunft Eisenthor
Und der Vergangenheit verborg'ner Höhle,
Zu der geheimsten Werkstatt der Natur,
Wo man ihr inn'res Leben still belauscht.

Molay (über Franzens letzte Rede in Gedanken verloren, nach einer kleinen Pause, gerührt, vor sich, indem er Franzen anblickt).
Du Armer! klang auch dir Sirenensang? —
Doch Fassung! — (laut)
Freund, ihr seid gefährlich unpaß —
Solch warmes Nervenwerk — ich kenn' es — leidet
An manchen Gichtern, bis so weit sich's härtet,
Daß es dem Frost des Lebens widersteht,
Der nur für kalte, schwammichte Naturen
Gedeihlich ist. — Doch euer Übel sitzt,
Gottlob, nur oben; — ganz vorzüglich ist
Bewegung euch vonnöthen, — Seht ihr Jenen,
Der dorten bei den Kräuterbeeten steht? —

Franz.
O ja!

Molay.
Es ist mein alter Gärtner Philipp.

Franz.
Ich sprach ihn schon. — Ein munterer Geselle,
Nur etwas laut, und nicht von feiner Sitte.

Molay.
An seiner Grobheit schleift die Höflichkeit,
So wird ihr Spiegel desto heller glänzen. —

Seht, wie er's angreift — wie er emsig gräbt,
Wie fleißig er sein Tagewerk vollbringt! —
Der arme Kerl! es fehlt ihm an Gesellen. —
Geht, ihm zu helfen — 's sind nur wenig Beete,
Heut', morgen, übermorgen ist's vollbracht.

Franz.

Verzeiht mir, wenn, in aller Demuth, ich
An meinen Stand euch mahne — ich, der Sohn
Des Seneschalls von Poitou — Pair des Reichs! —

Molay.

Wir alle sind die Söhne mancher Väter;
Wir alle müssen, eh' wir ernten, sä'n.
Des Seneschalls Papa war Marschall; dessen
Stallmeister; dessen Falkonier; und so herab,
Bis zu dem Knappen, der die Rosse striegelt;
Und zu dem alten Adam, der — ein Bauer —
Im Schweiß des Angesichts sein Brot gewann. —
Dagegen trägt des Philipp Enkel einst
Vielleicht ein gold'nes Kreuz, und dessen Enkel
Regiert vielleicht als König Volk und Land,
Und hetzt zum Spaß die Heerde eines Schäfers,
Der eines Pairs von Frankreich Enkel ist. —
D'rum geht nur hin und helft dem guten Philipp! —

Franz.

Ich bin noch sehr ermüdet. —

Molay.

Sorget nicht,
Das Essen wird euch desto besser schmecken.

Franz.

Allein — in dieser ritterlichen Kleidung? —

Molay.

Ihr werft sie ab! — Ich muß in das Kapitel.
Wir sehen spät'stens uns zum Mittagsmahl.

Franz.

Und meine Aufnahm'? —

Molay.

Lernet thun und tragen,
Das Übrige ergibt sich dann von selbst.

(Geht ab.)

Franz (allein).

Ist das der Weisheit erste Stufe, oder
Die letzte? — Weh! schon schwindelt mir der Kopf.

(Geht gedankenvoll ab.)

Werner.

Bruchstück aus Correggio.

Dritte Handlung.

Ein Platz im Dorfe Correggio, im Hintergrunde ein Wald, zur rechten Seite ein großer Gasthof, zur linken Antonio's kleine Wohnung mit einer Flur, worin er sitzt und malt.

Antonio (allein bei dem Bilde).

Jetzt mangelt einzig nur der Firniß noch!
Gar zu durchsichtig wird der Schleier werden!
Könnt' ich den Augen es der Welt entzieh'n!
Warum drängt mich die Noth, es zu verkaufen?
Ist es Betrug nicht, solche große Summe
Für eine schlechte, mißgelung'ne Arbeit
Zu nehmen? Doch der Herr hat es ja selbst
Geseh'n, hat mir die Summe selbst geboten;
Schon damals sagt' ich ihm: es wär' zu viel.

(Er nimmt den Pinsel.)

Ich will noch eine Hyazinthe malen,
Hier in das Gras. Wenn schöne Mädchen sterben,
Streut man ja Blumen ihnen auf das Grab.
Die Hoffnung war so schön — sie ist gestorben.
Wohlan! ich will ihr eine Blume pflanzen
Zu guter Letzt; — und dann — Wie werd' ich leben,
Wenn ich nicht malen kann? Das Malen ist mir
Nothwendig wie der Athemzug geworden.
Nun wohl! Ich will die ganze lange Woche
Für Frau und Kind arbeiten; Handwerksarbeit!
Der Sonntagvormittag, der soll noch mir
Gehören. Ja, dann soll die blüh'nde Iris
Mit ihrem luft'gen siebenfarb'gen Bogen
Mich noch besuchen in dem frühen Morgen.
Dann will ich zeichnen, malen, componiren
Für meine eig'ne Lust. Es ist ja doch ein

Unschuldiges Vergnügen. In die Hütte
Will ich die kleinen Tafeln hängen. Schmücken
Wird es ja doch die Wand. Maria liebt es,
Der kleine Knabe auch. Und wenn ich sterbe,
Und sich ein Pilger hier verirrt, und sieht
Die bunten Bilder in der Hütte hängen,
Wird es ihn rühren. Alle sind so hart nicht,
Wie dieser Angelo; dann wird er sagen:
Der Mann hat wenigstens doch guten Willen
Und wahre Liebe für die Kunst gehabt.

Giulio Romano
(kommt, hält sich etwas in der Ferne, und betrachtet Antonio, ohne von ihm bemerkt zu werden).

Da sitzt der Göttersohn. Er malt schon wieder
Ein neues Bild, um wieder in Erstaunen
Die Welt zu setzen. O wie sehn' ich mich,
Den großen Mann zu kennen. Doch Geduld;
In langen Zügen will ich meine Freude
Genießen. Bin ich wach? Hab' ich geseh'n?
Wie, Giulio? Nach Correggio mußt du reisen,
Um wieder einen Raphael zu finden?
O wunderbar! Sehr wunderbar! Sehr, sehr!
Groß bauen wir in großer Stadt die Schulen;
Die Fürsten unterstützen Fleiß und Streben;
Nach guten Mustern bildet sich die Jugend,
Von zarter Kindheit an übt sich die Hand;
Dann zeigt sich glänzende Gelegenheit,
Die Kunst, die wohl gelernte, auszuüben —
Und was, was werden wir, wir Schüler? Schüler!
Mitunter wackre, gute, selt'ne Schüler.
Soll aber das Genie sich wieder zeigen —
Es blüht nicht in dem Treibhaus; künst'ge Wärme
Entwickelt nicht die wunderschöne Frucht.
Sie muß da draußen wild im Walde wachsen,
Zufällig nur vom Schicksal hingesä't,
Zufällig durch ein Wunder reif geworden.
Und eh' wir uns verseh'n, und während wir
Im Anschau'n unsers Musters uns versteinern,
Und meinen, daß es damit Ende hat —

Steht wieder hehr der Genius schon da,
Und, wir — wir schauen, und wir staunen wieder.
O seltsam, daß so oft ein Nazareth
Das Göttliche gebären muß; daß häufigst
Der holde Engel, der die Welt beglückt,
In einer Krippe seine Wiege findet.

(Er naht sich Antonio, und betrachtet seine Arbeit.)

Antonio.

Steh da, du kleine blaue Hyacinthe!
Dein veilchenblasser Schein bedeute Tod.

Giulio

(entfernt sich wieder und betrachtet Antonio).

Er sieht so lieblich aus wie seine Bilder,
Sanft, freundlich und gefühlvoll; nur die Trauer
In seinen Zügen kennt nicht seine Kunst —
Das blüh'nde Colorit, das sie so reichlich
Enthält, blüht nicht auf seinen sanften Wangen.

Antonio.

Da steht ein fremder Reisender schon wieder.

(Sie begrüßen sich wechselseitig.)

Giulio.

Mein liebster Herr! Verzeiht mir, wenn ich euch
Vielleicht jetzt störe. Doch ich kann unmöglich
Von diesem Orte mich entfernen, ohne
Den selt'nen Künstler, der ihn ziert, zu kennen.

Antonio.

Ach lieber Gott! Dann werdet ihr nur einen
Betrübten armen Menschen kennen lernen.

Giulio.

Ist's möglich! Diese schöne Sonne labt
Nur And're, ohne Licht und Wärme selbst?

Antonio.

Mein guter Herr! ihr sprecht sehr freundlich, könnt nicht
Mein spotten wollen; aber kränken thut ihr
Mich, ohne es zu wollen. Sonne!

(Er legt die Hand auf seine Brust.)

Wüßtet
Ihr nur, wie dunkel dieser Abgrund ist.
Der kleinste Stern blinkt nicht aus meiner Nacht.

G i u l i o.

Aus eurer N a c h t strahlt eine starke Glorie,
Die einst als Glorie der Unsterblichkeit
Um euer Haupt sich winden wird. Wie heißt ihr?

A n t o n i o.

Antonio Allegri nenn' ich mich.

G i u l i o (gedankenvoll).

Antonio Allegri da Correggio!
Wie kann der Name fremd im Ohr mir klingen,
Den bald geläufig jede Zunge spricht? —
Ich habe eure N a c h t geseh'n, Antonio!
Dort in der Kirche. Was ihr zeigen wolltet,
Habt ihr gezeigt: ein Wunderwerk! — Das Licht
Strebt durch die dunkle Nacht des Erdenlebens
Und freut die Hirten. Einer von den Hirten
Bin ich. Ich stehe noch erstaunt vor euch;
Das Wunder nicht begreifend, was ich schaue;
Die Hand mir vor die Augen haltend, zweifelnd
Ob, was ich sehe, nicht ein Blendwerk sei.

A n t o n i o.

Ach gar zu sehr, mein Herr! ist es ein Blendwerk;
Ihr seid ein edler Mann, ihr liebt die Kunst;
Erlaubt mir aber, es zu sagen: ach,
Ihr kennet sie nicht besser, als ich selbst.

G i u l i o.

Meister Antonio! Ich versteh' euch nicht.

A n t o n i o.

Ich habe selbst mich lange nicht verstanden.

G i u l i o.

Ihr seid in Allem mir ganz unbegreiflich,
Wie so auf eig'ner Hand ihr aufgeblüht;
Wie ihr so wenig noch der Welt bekannt;
Wie ihr den eig'nen Werth so wenig kennt.

A n t o n i o.

Wie findet ihr nun dieses Bild zum Beispiel?

G i u l i o.

Wie kann ein Wort euch mein Gefühl ausdrücken?
Wenn s c h ö n ich sage, was hab' ich gesagt?

Sonst stand die Raphaelische Madonna
Mir da als einz'ge, erste Mutter Gottes;
Ich konnte sie mir gar nicht anders denken.
Hier ist sie anders; ganz, ganz anders; und
Doch auch Maria! Mehr das holde Weib,
Die frohe Mutter, als die Himmelskönigin.
Der Raphael hat das Irdische hinauf
Zum Himmlischen erhoben; ihr bewegt
Das Himmlische, daß es herunter steige,
Um mit dem Erdenleib sich zu vermählen.

A n t o n i o
(betrachtet ihn mit Staunen und augenblicklicher froher Ahnung, läßt aber gleich die Augen auf sein Bild fallen, und fragt mißtrauisch)

Und seht ihr keine Fehler in dem Bilde?

G i u l i o.

Was Fehler! Wo so viel geleistet ist,
Fehlt nichts. Wer wollte in dem Überfluß
Noch klagen, weil nicht Alles, Alles da sei.

A n t o n i o.

Und was, was ist nicht da?

G i u l i o.

Was dieses Bild
Zum selt'nen Meisterstücke macht, ist da!
Es lebt und athmet schönes Götterleben,
Ist mit Verstand und tiefem Sinn erdacht,
Mit Fleiß, Gefühl und Wärme ausgeführt;
Was will ich mehr?

A n t o n i o.

Ihr habt es jetzt gerühmt,
Jetzt saget mir die Fehler!

G i u l i o.

Euer Geist
Hat nie gefehlt; selbst wo die Kunst sich irrte,
Wo das Gedächtniß flüchtig sich verworren,
Habt ihr durch Kraft, Darstellung und Bewegung,
Idee, dem Fehler einen Reiz gegeben,
Der eurem Bild — g e h ö r t fast, möcht' ich sagen.
Auch darin seid dem Raphael ihr ähnlich!

Antonio.

Mein Herr! sagt mir: wo hat die Kunst geirrt?
Ihr glaubt es nicht, wie ihr mich glücklich macht,
Indem ihr mir die Fehler zeigt.

Giulio (bescheiden).

Ei nun!
Der bloße Zeichner könnte dieß und jenes
An eurem Bilde auszusetzen haben.

Antonio.

Zum Beispiel?

Giulio.

Die Verkürzung dieses Arms
Mag wohl nicht völlig richtig sein. Das Bein
Des Knaben scheint mir auch ein wenig gar
Zu kinderblühend, der Contour zu mangeln.
Ihr liebt das Sanfte, Runde; daher kommt es,
Daß ihr dem Graden auszuweichen sucht.

Antonio.

Noch Eins, mein Herr! noch Eins, dann athm' ich wieder.
Wie findet ihr das Lächeln der Madonna?
Des Kindes?

Giulio.

Eigen; eigen, aber schön.

Antonio.

Nicht fratzenhaft? Nicht grinsend? Honigsüß?

Giulio.

So stellt' ich mir der Engel Lächeln vor.

Antonio.

Ach Gott! ich hab's mir auch so vorgestellt.

Giulio (lächelt).

Und trauert, weil es euch so schön gelungen?

Antonio.

Und traure, weil ich mich so sehr geirrt.

Giulio.

Jetzt seid ihr wieder räthselhaft.

Antonio.

Mein Herr!

Ihr habt aus meinem Herzen ganz gesprochen;
Es tröstet mich, daß auch es außer mir
Noch Menschen gibt, und wack're, kluge Menschen,
Die auf dieselb'ge Weise — irren können!
Was mehr mich wundert, ist das wahre Urtheil,
Das über meine Fehler ihr gesprochen.
Da irrt ihr nicht; ihr sprecht es nur gelind
Und freundlich aus. Und wahrlich, eure Rede,
So einsichtsvoll und sinnig, würde mich
Unendlich freu'n, wüßt' ich nicht gar zu wohl —
(Ach, leider! weiß ich's nur seit kurzer Zeit)
Daß, ohne Werth mein Thun, nur eitel ist.

Giulio (verwundert).

Wer hat euch das gesagt?

Antonio.

Der größte Künstler
In uns'rer Zeit, vielleicht in allen Zeiten.

Giulio.

Der Michel Angelo?

Antonio.

Er hat's gesagt.

Giulio.

Das sieht ihm ähnlich; das zerbroch'ne Rad
Läuft ihm noch immer wild im Kopf herum.

Antonio.

Ich hab' ihn erst unwissentlich aus Leichtsinn
Beleidiget. Der Mann, der dorten wohnt,
Ein wunderlicher Mensch, der stets mich kränkt,
Er kam zu mir, erzählte mir: der Herr
Der dort am Tische saß, sei nur ein Färber,
Ein grober Mensch, der ihn beleidigt hätte,
Der über Alles spräche, ohne Etwas
Zu wissen. So empfing ich freilich ihn
Nicht mit der Achtung, die er wohl verdient.
Er redete mich mürrisch — trocken an,
Ich gab ihm eine spöttisch leichte Antwort.
So ward er grimmig, nannte Pfuscher mich
Und niederträchtig auch; wenn auch der Glanz

Der Farben dumpf vor meinen Sinnen glühte,
Ich würde nimmer mich zu wahrer Größe,
Und Schönheit schwingen.

Giulio (heftig).

Darin hat er Recht!
Ihr werdet es nicht thun, ihr habt's gethan,
Hoch über die sixtinische Kapelle!

Antonio
(macht eine warnende Bewegung mit der Hand).

Ach, lieber Herr!

Giulio
(wie oben, und mit Selbstgefühl).

Ihr meint, ich spreche wie
Der Blinde von den Farben? Darin irrt ihr.
Bin ich kein Angelo, kein Michael,
Ich bin ein Mensch, ein Mann, ich bin ein Römer,
Kein Cäsar zwar, doch auch ein Julius!
Man hat mich auch gelehrt, was malen sei,
Der große Raphael Sanzio war mein Meister,
Es ruht sein hoher Geist noch über mir;
Ich kann ein Wort auch in der Sache reden.

Antonio
(schlägt die Hände zusammen).

O Himmel! ihr seid Giulio Romano?

Giulio.

Das bin ich.

Antonio.

Ihr seid Giulio Romano?
Der große Maler? Raphael Sanzio's Liebling?

Giulio.

Das war ich —

Antonio.

Und ihr sagt: ich bin kein Pfuscher.

Giulio.

Ich sag' es euch: Seit Raphael gestorben,
Lebt in Italien kein größ'rer Maler,
Als ihr, Anton Allegri da Correggio!

Antonio (setzt sich).

Erlaubet mir, mein Herr! Es schwindelt mir
Der Kopf. Das hab' ich nie erlebt, und ich
Begreife nicht, wie ich es überlebe.
Mein ganzes Leben ist im Schatten, wie
Ein unbekanntes Lächeln, hingeflossen,
Ich glaubte nie, ein großer Mann zu sein,
Auch nicht, daß ich ein eitler Woller wäre.
Nur auf das gute Glück, die Muse trauend,
Saß ich, und malte fort, und es gelang.
Jetzt — muß an Einem Tage ich erleben,
Daß zwei der größten Meister meiner Hütte
Sich nah'n! Der Eine schlägt mich in den Staub;
Der And're richtet mich hoch zu den Wolken.
Was soll ich glauben? Träum' ich oder wach' ich?

Giulio.

Und wenn der And're nun dasselb'ge sagt,
Wie ich, was dann?

Antonio.

Der Michel Angelo?
Er sollte, meint ihr?

Giulio.

Seine Art ist eben,
Zu thun, was keiner meint. Der Feuergeist
Ist mehr Titan als Gott, und seine Größe
Ist wie die Größe der uralten Welt.
Die Anmuth mangelt ihm. Der jüng're Amor
Macht ihn nicht gleich in einz'le Gegenstände
Entzückt; der alte Eros aber faßt
In ihm das Ganze mit gewalt'ger Liebe;
Nicht ein geflügelt Kind, ein rüst'ger Jüngling
Mit Zeugungskraft und Mark. Ich will ihn sprechen.
Seid ruhig, ich versteh', mit ihm zu leben.
Der Titan hat ein menschlich Herz. Er zeugt
Gewalt'ge Kinder; darin gleicht er Kronos;
Doch die Verzehrungswuth ist nicht in ihm.
Er rafft vielmehr vom Himmel, wie Prometheus,
Das Licht, um so den Erdkloß zu beleben.
Er wird auch eure Schöpfung, mein Antonio!

Bewundern, wenn der Sturm nur ausgebraust.
Geht in das Haus hinein, ich seh' ihn kommen.

Antonio.

Ich weiß nicht, was ich glauben, denken soll. (Ab.)

Michel (kommt).

Wir können reisen.

Giulio.

Leider noch nicht, Freund.
Ein größ'res Wagenrad ist jetzt gebrochen,
Das fertig sein muß, eh' wir weiter rollen.

Michel.

Was soll das sagen?

Giulio.

Was es ist. Erinnert
Ihr euch wohl noch der schönen Wassermühle
D'runten im Fluß, nach neuer Art gebaut?
Wenn ich nicht sehr mich irre, habt ihr selbst
An dem Modell in Florenz viel verbessert.

Michel.

Ein gutes Werk.

Giulio.

Nun hört und ärgert euch;
Ein großer Herr hat lange Weile; muß
Sich bei der Mühl' aufhalten, wie wir hier;
Läßt sich zum Zeitvertreib die Mühle zeigen.
Weil aber nicht der Müller unterthänig
Genug ist, wallt ihm auf das Adelsblut.
Er greift sein Schwert, haut in das Räderwerk,
Da eben, wo des Meisters kluge Hand
Mit selt'ner Kunst das Wichtigste verbindet.
Dann schwingt er sich auf's Pferd und reitet fort.
Die Mühle stockt, der Müller will verzweifeln.

Michel.

Wir müssen diesem Müller wieder helfen.
Ich lasse gleich das eine Wagenroß
Mir satteln, will hinunter; das soll bald
Im Stande sein. Könnt' ich den Kerl nur treffen,
Ich würd' ihm bald die Hochmuthsflügel stutzen.

Giulio.

Es wäre schön, wenn ihr die stolzen Flügel
Des Übermuths ein wenig stutzen könntet.

Michel.

Was meinet ihr?

Giulio.

Ihr liebt die Poesie,
Habt selbst Sonette, Reime ja gemacht.
Verzeiht, daß hier ich auf verblümte Weise
Mit euch gesprochen; denn die nackte Wahrheit
Ist fast zu arg.

Michel.

Ich liebe mir das Nackte;
Gewänder hüllen nur die Schönheit ein.
Nur grad' heraus damit, wenn ich darf bitten.

Giulio.

Ihr braucht nur einen größern Maßstab, Meister,
Für alles hier zu nehmen, und ihr habt
Die Wahrheit schon. Die schöne Mühle ist
Die menschliche Natur, der Adelstolz
Ist Künstlerstolz; das Schwert, ein schneidend Wort,
Der Schlag in's Räderwerk, ein Stich in's Herz.

Michel (ihn verstehend).

Haha!

Giulio
(mit bescheidener Mäßigung).

Ihr seht, wir brauchen also nicht
Das Wagenpferd zu satteln. Helfen könnt ihr
Auch ohne das — auch zücht'gen, wenn ihr wollt:
Der Schuld'ge ist nicht eurer Rach' entfloh'n.

Michel.

Es ziemt euch wohl, auf solche Art mit mir
Zu sprechen.

Giulio (feuriger).

Buonaroti! Warum zwingt
Ihr mich dazu? Glaubt ihr, daß ich die Achtung
Für eure Meisterschaft, für euren Geist
Vergessen habe? Achtung für den Geist
Und für die Meisterschaft nun zwingt mich,

Auf solche Art das Wort zu führen; denn
Nicht Eine Meisterschaft, nicht Einen Geist
Schätz' ich, doch Alle, die zum hohen Ziele
Mit heiliger Begeist'rung mit uns wirken,
Wie unerwartet, arm sie auch erscheint;
Wohl wissend, daß der schöne Lebensbaum,
Den wir Genie in uns'rer Sprache nennen,
Weit öfter auf dem kahlen Felsen wächst,
Als in dem fetten, wohlgedüngten Thale.

Michel.

Ihr sprecht sehr gut. Ihr solltet Redner sein.

Giulio.

Ich weiß, was ihr damit mir sagen wollt;
Doch zürn' ich nicht. Ihr meint des Künstlers Worte
Sind, wie des Helden seine, That und Werk?
Da habt ihr wieder Recht, auch brauch' ich nicht
Zu wiederholen, Angelo! wie oft
Mit staunender Bewund'rung euren schönen
Und göttlichen Instinkt und stumme Weisheit
Mein Herz vernommen hat. Doch ist der Mensch
Nicht Künstler bloß, auch Mensch. Die Menschlichkeit
Schön zu entwickeln, Freund, auch das ist Kunst.
Ihr seid ein kräft'ger, thatenreicher Geist,
Das anerkenn' ich. Nun, so seid gerecht,
Und spottet meiner nicht, wenn ihr den sinn'gen,
Verständ'gen Mann in mir erkennt; der auch
Nicht gänzlich ohne Göttergabe da ist.
Ich will nicht schöne Reden hier von euch;
Nur eure That hat mir gelöst die Zunge,
Und eure That kann gleich sie wieder binden.

Michel.

Was wollt ihr?

Giulio.

Buonaroti! Seht, ihr habt
Den wackern Maler hier verachtet; Pfuscher
Verhöhnend ihn genannt. Ist er ein Pfuscher?

Michel.

Was Teufel geht es mich an, was er ist?

Giulio.

So geht die schöne Kunst euch nicht mehr an?

Michel.

Es sehe Jeder, was er treibe; so
Thu' ich's, und damit Basta. Es bekümmert
Mich wenig, was die Andern von mir sagen;
Ist er kein Pfuscher, ist es gut für ihn.
Er ist ein unverschämter Kerl, das weiß ich.

Giulio.

Er ist ein liebenswürd'ger, sanfter Mann.
Der Gastwirth ist sein Feind, hat ihn betrogen,
Hat ihm gesagt, ihr wär't ein übermüth'ger
Und stolzer Mensch, ein Färber; ganz unwissend
Von Allem sprechend, ohne was zu kennen;
Er wollte auf den armen Mann euch hetzen,
Weil er ihn haßt.

Michel.

Das hat der Schuft gesagt?

Giulio.

Ihr sehet, der Antonio ist unschuldig!
Er kannt' euch nicht.

Michel.

Selbst gegen Unbekannte
Soll man geziemlich sein.

Giulio.

Und war't ihr das?

Michel (schweigt).

Giulio.

Nur noch ein Wort, dann schweig' ich, Buonaroti!
Was Beide heut wir hier gesehen haben,
Ganz unerwartet, muß — es kann nicht anders —
Uns Beide mit Verwund'rung ganz erfüllen.
Ihr seid kein blinder Greis, der art'ge Sachen
In Holz ausschneidet, ohne Auge für,
Was And're thun. Die Kunst ist Wissenschaft
Bei euch; eu'r scharfer Blick durchdringt sie ganz.
So wißt ihr auch, so gut als ich, und besser,
Welch einen Künstler dieser Ort besitzt.

Ihr habt im Gastsal mehrere seiner Sachen
Geseh'n: die schöne Leda, Danaë.
Nicht bloß Madonnen weiß er gut zu malen;
In Parma, sagt man, hat er Frescobilder
Neulich gemalt voll Kraft und Poesie.
Geht in die Kirche, seht da seine Nacht —
Und wenn dann sein Verdienst in eurer Seele
Nicht heller Tag wird — nun dann tagt es nie.

M i c h e l.

Ich hab's ihm gleich gesagt, er hat Talent!

G i u l i o.

Talent! Ein armes Wort; ein Kupferheller,
Den jedem Bettler man zuzuwerfen pflegt;
Ist nichts in diesem Bilde als Talent?

M i c h e l.

Das Bild hat grobe Fehler.

G i u l i o.

Fehler hat es,
Weil es ein menschlich Werk. Was hat nicht Fehler?
Glaubt ihr, daß nimmer ihr gefehlt? Glaubt ihr
Daß nichts euch mangelt? Macht die Zeichnung, meint ihr,
Den Maler aus? Was ist die bloße Zeichnung?
Nothhilfe, Unnatur! Es gibt nicht Linien!
Wir nennen Linien, wo der Körper aufhört.
Der Körper selbst, die Farbe und das Leben
Mit Licht und Schatten, das ist Malerei!
Die Schönheit, der Gedanke, die Verbindung,
Das ist Genie. Und mangelt dieses hier?

M i c h e l.

Das Bild hat keinen großen Stil.

G i u l i o.

Was nennt
Ihr großen Stil? Ich nenne tiefe Wahrheit
Und hohe Schönheit groß. Daß Körpergröße
Kann geistig groß auch sein — das zeigt ihr uns.
Doch braucht das geistig Große nicht Gedehntheit
Im Raum und Gliedermaß, um groß zu heißen.
Es athmet hohe Kraft, erhab'ne Kühnheit
Und edler Muth in Allem, was ihr leistet:

Der Mensch ist aber Mensch, wird nie ein Gott.
Als Mensch geziemt ihm kindliches Gefühl,
Einfält'ge Demuth. Und ich will's gesteh'n:
Mit allem dem, daß eure Körpergröße,
(Vielleicht auch eig'ne Neigung und Naturtrieb)
Mich Giulio, den kleineren Planeten,
Aus meiner Raphael'schen sanften Bahn
Auch Etwas treiben in's Gewaltige —
So wird und bleibt die Güte doch des Herzens,
Die auch in hoher Kunst sich äußern muß,
Das Liebste mir in Kunst, so wie im Leben.
Und wo ich sie erkenne, offenbart sich
Der Engel des Gewissens mir, und zeigt
Den Weg zur Heimath mit dem Lilienstängel.

Michel
(mit unterdrückter Bewegung).

Ich fühle also nicht!

Giulio.

Ihr fühlt im Ganzen,
Im Großen. Selbst das mildere Gefühl
Ergreift euch öfter, als ihr selbst es glaubt.
Schön sitzt die Mutter Gottes in San Pietro
Mit heiligem, mitleidigem Gefühl,
Obschon von Stein, mit ihres Sohnes Leiche.
In menschlicher und tiefgefühlter Demuth
Laßt euren Adam Geist und Leben ihr
Von des Allmächt'gen Fingerspitze nehmen
In heiliger Sixtinischer Kapelle.
Bei Gott! Es lebt und blüht im Menschen nichts,
Was nicht in euch zur Stunde lebt' und blühte.
Doch eure Art ist hart; die Rauhigkeit
Ist nur ein edler, ein antiker Rost,
Worunter das Metall gediegen glänzt.
Vergebt mir, wenn ich euch mit meinen Reden
Beleidigt habe; denn ich fühle, was
Ich euch gesagt, das wißt ihr besser selbst.
Ich sagt' es nur, um hurtig das Gewitter
Hier zu vertreiben, daß der arme Mann
Nicht lange Kummer leide. Euer Wort
Hat seiner Heiterkeit und Zuversicht

Ihn ganz beraubt; und euer Wort allein
Vermag, ihm beide wieder gleich zu geben.

Michel.

Hm!

Battista (kommt).

Meine Herrn! der Wagen ist ganz fertig;
Befehlen Sie, daß man anspannen soll.

Michel.

Mein Giulio! Wollt ihr uns wohl das besorgen?
Ich hab' ein Wort mit diesem Biedermann
Zu sprechen.

Giulio.

Gut. (ab.)

Michel.

Was hat der Herr denn heute
Von mir gesagt, da zu dem Maler? He?

Battista.

Mein bester Herr, was hab' ich denn gesagt?

Michel.

Daß ich ein Färber wäre, hat der Herr
Gesagt, ein grober, täppischer Geselle.

Battista.

Dann mag die ewige Gerechtigkeit
Mich ewig strafen, wenn —

Michel.

Halt' er sein Maul!
Die ewige Gerechtigkeit bekümmert
Sich nicht um solche Schufte, wie er ist;
Nehm' vor der zeitlichen Gerechtigkeit
Er sich in Acht! Wenn man gereift zum Galgen,
Dann wird man aufgeknüpft. Versteht er Welsch?

Battista.

Der Herr ist —

Michel.

Färber, und ein grober Färber.
(Er nimmt seine Peitsche von dem Tische.)
Zum groben Färben braucht man grobe Pinsel.

Was sagt' der Herr dazu, wenn ich den Rücken
Ganz karmoisin ihm färbte jetzt?

Battista.

Gott steh'
Mir bei!

Michel.

Da hätt' Er was zu thun. Sein Elend,
Seine Nichtswürdigkeit, die steh'n ihm bei.
Ich will die Hände nicht mit ihm besudeln.
Doch wird's am Besten sein, daß er sich schnell
Beurlaubt; denn die Wünschelruthe hier
In meiner Hand, sie wippt gewaltig, sieht er?
Hat große Lust auf seinem fetten Rücken
Verborg'nen Quellen auf die Spur zu kommen.

Battista.

Gestrenger Herr! Es ist ein Mißverständniß. (Er entfernt sich schnell.)

Michel.

Ja, laufe nur! — Hat mich der Bösewicht
Nicht aufgebracht! — Ha, jetzt versteh' ich erst,
Warum der Maler hier, der arme Teufel —
(Er geht hin, und setzt sich vor das Bild.)
So etwas muß man recht mit Muße seh'n.
Man kann mir zeigen, was man will, im Taumel
Und Wust. — Das Blut steigt einem nicht allein
Auf vor den Ohren, vor den Augen auch.
Auch das belehrende Schwatzen irritirt mich!
Was soll ich denken, kann ich selbst erfinden!
Der Giulio Roman! — als wenn ich nicht —
Nun — hat er es doch selbst gefühlt. —
(Mit behaglicher Ruhe, Milde und Besonnenheit.)
Der Henker!
Das Bild ist gut gemacht! Das nenn' ich einmal
Doch malen. — Und wie das poetisch ist!
Die Bäume, Blümchen da, die Landschaft hinten!
Wie schön die Kleidung! dieser Wiederschein!
Die Frau ist artig, ja weiß Gott, das ist sie.
Johannes allerliebst, der kleine Christus —
Ein niedlich Kind, Per Bacco! Das ist Farbe!
(Pause, darauf mit Laune.)
Und ich! — Als mich der Papst zu malen zwang,

Wie ich die Florentin'schen Kerls zusammen
Als Taubenkrämer aus dem Tempel jagte,
Ich setzte selbst mich auf's Gestell, und tappte
Anderthalb Jahr herum, und ward so zornig,
Daß ich beinah den Papst getödtet hätte
Mit dem herabgeworf'nen Eimer, als
Vorwitzig er so früh zur Werkstatt kam! —
Das weiß ich, ich bin eigentlich kein Maler,
Bildhauer bin ich! Was von Bildnerei
Im Malen man gebrauchen kann, das hab' ich!
In Zeichnung und Erfindung gleicht mir Keiner.
Doch in den Farbentopf versteh' ich nicht
Zu tunken, das ist abgemacht, und das
Versteht recht dieser Mann, das muß ich sagen.

Öhlenschläger.

Bruchstück aus König Yngurd.

Dritter Aufzug.

VI.

Yngurd. Alf. Gyldenbrog, von Nös und Biörneland durch den Haupteingang eingeführt. Bald darauf Irma mit Asla aus der Gallerie rechts. Dann aus der Gallerie links Oscar mit Ourdal, hinter ihnen Kurl, welcher Oscar's Schwert trägt, und zuletzt Marduff, der sich immer im Hintergrunde hält. Bei dem Öffnen des Haupteingangs sieht man im Vorgemach wachthabende Trabanten und Volk.

Nös.

Ha, welch' ein Anblick! Werth, in Bild und Liede
Verewigt, spät die Enkel zu entzücken!
(sehr laut nach dem Eingange gewendet)
Alf, Yngurds Sohn! und Fried' in Norweg!

Das Volk
(im Vorgemach mit einstimmigem Jubelruf).
Friede!

Yngurd
(sich zu den eben eingetretenen Frauen wendend).
Das, Alf, ist Asla.

Alf

(im Begriff die Frauen zu begrüßen, bleibt mit dem Ausdrucke des Erstaunens vor Asla stehen).

Wollt ihr mich berücken,
Euch Danland abzutreten? — — Königin,
Um eure Tochter feierlich zu werben,
Bin ich gekommen. Mit verwirrtem Sinn
Steh' ich vor ihr, die nicht auf dieser Erde
Geboren scheint, und meine Wangen färben
Sich glühend roth, daß ich nicht würdig bin,
Zu sein, was ich, wenn ihr mich Sohn nennt, werde.

Irma.

So nenn' ich euch; es ist des Königs Wille.

Alf.

Des Königs? — Seine Briefe gaben mir
Die Hoffnung, daß ihn Asla gern erfülle.

Asla.

Mit diesem Zweifel, König, gebet ihr
Mir die Gewißheit, daß des Vaters Wahl
Werk seiner Lieb' ist.

(Oscar tritt ein, ohne von Alf bemerkt zu werden.)

Alf.

Asla, mein Gemahl?
Mit freiem Willen mein des Nordlands Krone?
Bei Gott! zum Aberglauben könnte mich
So unerwartet hohes Glück verleiten!

Yngurd.

Wie meint ihr das?

Alf.

Ein Blinder, wunderlich
In Wort und Wesen, hat mir prophezeit,
Als ich mein Schiff zur Abfahrt ließ bereiten
Nach Ostland. »König,« sprach er: »dieser Streit
Gilt Ostland nicht; du hast des Ottfrieds Sohne
Gewidmet Arm und Schwert. Ob dich auch Sieg nicht lohne;
Du bringst in Ottfrieds Länder gute Zeit,
Und freie Wahl reicht dir des Nordlands Krone.«

Oscar (vortretend).

Bestraft den Blinden, Ohm! Er hat gelogen:
Denn nicht für mich habt ihr das Schwert gezogen,
Und um ein Weib verhandelt ihr den Neffen.

(Alle sehen ihn erstaunt an.)

Yngurd.

Wie sagt ihr, Jüngling? Was ihr fordern könnt,
Wird königlich der Sieger übertreffen.
Vor eurem Arm legt er die Waffen nieder,
Reichsstand von Ourdal. Gebt sein Schwert ihm wieder,
Und seid der erste, der sein Glück ihm nennt.

Ourdal
(nimmt von Kurl das Schwert, feierlich).

Heil euch, mein Fürst! Einst Norwegs König!

Oscar.

Einst?

Du irrst gewaltig, Yngurd, wenn du meinst,
Zum zweiten Male deinen Feind zu fangen.
Der König Einst ist nicht nach meinem Sinn,
Nicht künftig werden will ich, was ich bin,
Seit König Ottfried ist zu Grab gegangen.

Asla (vor sich).

Ha! Was wird das?

Biörneland (zu Nös).

Hat ihn ein Gott verwandelt
Aus Thon in Erz?

Yngurd.

Alf, heißt den Knaben schweigen!
Unmündig Alter hat nicht Mund im Rath.

Gyldenbrog.

Verzeihet, Herr, mit Oscars Jahren hat
Der Sohn das Recht, auf Vaters Thron zu steigen;
Mithin auch Mund, wo davon wird gehandelt.

Oscar.

Was ist zu handeln? Ich bin Ottfrieds Kind;
Ich war noch nicht, als Ottfried diesen krönte,
Und ob mein Oheim sich mit ihm versöhnte:
Die Länder Norwegs sind für mich gesinnt,

Und haben, mächtig aufgeregt von oben,
Für Ottfrieds Stamm das freie Schwert erhoben.

Y n g u r d.

Unsinniger! Du bist in meiner Hand,
Das Los des Kriegs hat wider dich gerichtet.

O s c a r.

Wenn Völker hadern über Gut und Land,
Dann ist's die Fehde, die den Zwiespalt schlichtet,
Blind wie der Fall des Würfels. Anders ist's
Mit Königsrecht, das, heilig wie der Glaube,
Im Busen der Gerechten ist gegründet,
Auf daß es unantastbar sei dem Raube.
Ob ihr den König auch mit Ketten bindet,
Doch bleibt er König. Richter solchen Zwist's
Ist Gott, und freie Volkswahl seine Stimme.

Y n g u r d (ausbrechend).

Ha, Schlange, die mit gift'ger Zunge ficht!
Wag's dich zu messen mit des Löwen Grimme!
Wenn er dich faßt, zerreißt er dich in Stücken.

G y l d e n b r o g.

Erlaubet, Herr! Ein Rechtsstreit will Gericht.

Y n g u r d (außer sich, zückt das Schwert).

Wer ist der Mund, der so mit Yngurd spricht?

(Die Reichsherren treten vor.)

O u r d a l.

Herr, fasset euch! Ihr dürft das Schwert nicht zücken
Vor den Gesandten einer fremden Macht.

N ö s.

In Beisein seines Herrn!

B i ö r n e l a n d.

Vor euren Ständen!

A l f.

Ihr gingt zu weit, fürwahr.

Y n g u r d

(vor sich, mit krampfhafter Anstrengung, sich zu bezwingen).

O, Geist der Nacht!
Was peinigst du? Ich bin in deinen Händen.

Gyldenbrog (zu Alf).
Das Gastrecht, Herr, ist schwer verletzt an euch,
Scheut blinde Wuth, ersparet Schmach dem Reich!

Alf.
So unerwartet kühnes Widerstreben
Entschuldigt Zorn. — (Zu Yngurd gewandt.)
Ich bin erstaunt, wie ihr.
Was, mädchenhafter Jüngling, hat die Gier
Nach einer Kron' erweckt in deiner Brust?

Oscar.
Was weckt in euch, mannhafter Ohm, die Lust,
So zarter Jungfrau eure Hand zu geben?
Ihr suchet Mildes, weil ihr mächtig seid;
Mich, weil ich mild bin, lockt die Macht, sie beut
Mir weiten Raum für schöpferische Triebe.

Alf.
Die Macht will Macht im Busen, die sie übe,
Auch da, wo Noth sich mit dem Recht entzweit,
Und Härte fordert von der Menschlichkeit.
Wer leiht dir diese Macht?

Oscar (sich vergessend).
Die Allmacht, Liebe!
Ein Weltall auf der Hand zu tragen, gibt
Ihr Odem Kraft dem, der ihn hat empfunden —

Alf.
Die Liebe, sagst du?

Oscar (schnell gefaßt).
Ja! Ich bin geliebt
Von meinem Volk. Ich hab' es überwunden
Mit meinem Anblick. Daß ich Oscar bin,
Mit regem Geist, und menschlich mildem Sinn,
Hat mir das Reich zur Folgsamkeit gebunden.
Lieb' ist die Macht, mit der ich herrschen kann.
Daß ungebraucht verroste Schwert und Beil,
Laßt Norweg wählen zwischen Ruhm, und Heil,
Hört Städt' und Land, setzt einen Reichstag an
Statt einer Hochzeitfeier! Nehmt die Stände
Zu Richtern, daß Vernunft den Zwiespalt ende!
(Kurze Stille. Die Blicke der Reichsherren sind mit dem Ausdrucke des höch-

sten Antheils auf Oscar gerichtet. Irma und Asla sehen mit ängstlicher Erwartung auf Yngurd, Alf und Gyldenbrog haben ihn ebenfalls im Auge.)

Yngurd.

Was von des Jünglings Ford'rung sei zu halten,
Laßt eure Meinung hören, Reichsgewalten.

Nös.

Herr, wir sind überrascht — unvorbereitet —

Yngurd.

Ihr?
Hätt' er es euch so schlau verhehlt, wie mir,
Daß euer Herr zu sein es ihm gelüstet?

Biörneland.

Ich würd' es sagen, wenn es anders wär';
Um das euch zu beweisen, sag' ich mehr,
Fest überzeugt, daß ihr euch nicht entrüstet.
Des Fürsten Ford'rung kömmt gerecht mir vor;
Denn König Urd, Ahnherr von Dan und Nor,
Der, wie ihr wißt, Herr war von beiden Reichen,
Verordnet in dem Grundgesetz, daß wir
Gemein mit Danland haben: »Für und für
Soll Erbzwist um das Reich sich vor dem Reich vergleichen.«

Yngurd (nach kurzer Pause, kalt).

Nös! Schreibt den Reichstag aus. — Wir wollen hören,
Wen von uns beiden Norweg mag entbehren.
Der Aufruhr, Kanzler, den ihr angefacht —
Wahrt euch, durch ihn den Gang des Rechts zu stören.
Bis dahin bleibt Oscar in meiner Macht
Nach Kriegsgebrauch.

(Ourdal gibt Oscars Schwert an Kurl zurück.)

Ihr seid entlassen, Grafen.

(Die Reichsherrn treten ab.)

Euch, König wird die Burg als Gast verehren,
So lang ihr wollt. Den Ausgang nach dem Hafen
Besetzt durch die Bemannung eures Schiffs, auf daß
Herr Gyldenbrog um euch mag ruhig schlafen.

Alf (zum Kanzler).

Ich bleib in Opslo, geht, besorget, was
Mein Entschluß nöthig macht. — (Gyldenbrog geht.)

Vielholde Frauen!
An eurer Hand, laßt mich das Haus beschauen,
Denn Wichtiges beschäftigt seinen Herrn.

A s l a

(die, im Begriff mit Alf und Irma abzugehen, rasch und dringend zu ihrem Vater sich wendet).

Laß Oscar uns begleiten, Yngurd!

Y n g u r d.

Gern.
Ich will nicht, daß er strenger sei gehalten,
Weil freier seine Wünsche sich entfalten.

(Oscar geht mit Asla rechts ab, wie Alf und Irma, Kurt links, Marduff bleibt.)

VII.

Y n g u r d. M a r d u f f, im Hintergrunde.

Y n g u r d (im wilden Ausbruch).

Ha! Fluch der Qual der Qualen! Fluch dem Zwange,
Der in der Brust den Willen überfällt,
Ihn still und stark umwindet, wie die Schlange,
Und, bis er stirbt, ihn fest und fester hält!
Fall' meinen Leib an, Haß! Entwaffne mich!
Wirf mich zu Boden! Feßle mir die Glieder!
Ich lache dein: die Freiheit rettet sich
Aus Arm und Fuß, und kehrt zum Herzen wieder.
Der Trieb geht unter in der Ohnmacht; Macht,
Von Furcht gezähmt, ist ein Geschenk der Hölle,
Des Lebens Trunk vergiftend an der Quelle,
Den Mann zum Kinde machend, das zur Nacht
Gespensterscheu nicht Luft zu schöpfen waget,
Und unter Angstschweiß harret, bis es taget.
Mir tagt es nicht mehr! Abfall und Verrath
Umstellen mich. Mein Wort und meine That,
Des Busens Willen nicht mehr unterthänig,
Sind meiner Feigheit Diener worden. Ich
Muß buhlen um die Gunst des Volkes, mich
Mild stellen, wo ich rasen möchte! — — »König?«
Der Hohn nur kann noch so mich grüßen. »Herr?«
Hast du's vernommen, Marduff, wie der Nam'
Aus dieser Knechte stolzem Munde kam?
O, daß ich Bauer, wie mein Vater, wär'!

Daß ich mein dankbar Vieh zur Weide führte,
Und meinen Pflug statt dieses Volks regierte!
Der Sam', in das gefurchte Land gestreut,
Bringt fünfzigfältig Früchte: was ist mir,
Der Thaten sä'te auf das Feld der Zeit,
Die mit Bewunderung die Welt durchdrangen —
Was ist daraus für Frucht mir aufgegangen?
Der Haß, der Neid, die giftige Begier,
Vom Firmament den Stern herabzureißen,
Weil fremde Zonen ihn den ersten heißen.

M a r d u f f
(der, seit Yngurds Anrede an ihn, vorgetreten ist).

Herr, sorge nicht, das werden sie nicht enden.
Es gibt noch Herzen g'nug, die meinem gleichen,
Das von dem Helden Yngurd nicht kann weichen.
Ja, ob sie auch den Zepter dir entwänden,
Der Lorber bleibt.

Y n g u r d (rasch einfallend).

Du kennst die Welt so schlecht,
Wie ich die Hölle, die mich hat betrogen
Mit dem unsel'gen Glücksfall in der Schlacht.
Wär's Gottes Sonne nicht am Himmelsbogen;
Die Thoren fragten sie nach ihrem Recht,
Zu wärmen, und zu glänzen. Wäre nicht
Beim Untergang am größten ihre Pracht;
Bei'm Himmel! sie vergäßen über Nacht,
Daß sie der Quell war von des Tages Licht.
Wer kleiner stirbt, als er gelebt, ist hin
In dieses flüchtigen Geschlechtes Sinn.

M a r d u f f.

Du stirbst nicht so. Der Nord liebt Waffenthaten,
Er kann um Oscar Yngurd nicht entrathen.

Y n g u r d (in großem, innerlichen Kampfe).

Wenn dem so wär, was nützt es mich? — Ich bin
Krank, Marduff — krank, und werde nicht gesund,
Bis dieser Knabe — — Hab' ich nicht vorhin
Von Furcht geredet?

M a r d u f f.

Ja; in deinem Mund

Ein seltnes Wort —

Y n g u r d (rasch einfallend).

Ein Wurm, der um die Frucht

Herumkriecht, und den Weg zum Kerne sucht,
Er wird den Muth in meiner Brust verzehren,
Feig, wie ein Weib, werd' ich dem Egrösund
Entgegen zieh'n, zurück mit Schande kehren.
Du wirst dich schämen, mir gedient zu haben!
D'rum — tödt' ihn!

M a r d u f f.

Wen? den Wurm der Frucht?

Y n g u r d (gedämpft).

Den Knaben!

M a r d u f f (entsetzt zurücktretend).

Wie, Herr? Ich soll zum Mord —

Y n g u r d (fällt dringend ein).

Ich hab' ein Leben

An dir zu fordern! — Euch den Tod zu geben,
Euch Schotten, die der Normann würde fangen —
Euch in den Felsabgrund zu werfen, war
Weil euer Feldherr Ähnliches begangen,
Des hocherzürnten Ottfried streng Gebot.
Dem Ritter, der's verletzte, drohte Tod;
Ich that's um dich, ich log ihm von Gefahr
Die mir gedroht, und der du mich entrissen.
Was schwurst du damals zu des Retters Füßen?
Bedenke das!

M a r d u f f.

Herr, du befiehlst die That?

Y n g u r d.

Befehlen? That? Nein. Aber klugen Rath
Ersinne, das ein Fall — ein Unglücksfall —
— Gelegenheit zum Unglück beut die Hölle
Freigebig dar —

(Er fährt furchtsam zusammen.)

Still! Keine Antwort! Schall

Von Tritten hör' ich an des Sales Schwelle.
Es geht vorüber. — — Marduff ich befehle

Dir nichts, hörst du? gar nichts. Doch ich vertraue
Den Entschluß dir, daß ich den Tag nicht schaue,
Wo zwischen mir und ihm soll Wahl sein. — Wähle
Du statt des Reichs! — Ich leg's auf deine Seele.

(Durch den Haupteingang ab.)

Ad. Müllner.

Bruchstück aus Baldur der Gute.

Waldung, nahe beim Meeresstrand.

(Finnische Seeräuber treten auf, die beiden Knaben Liutbert und Otbrand führend.)

Liutbert.

Wo wollt ihr mit uns hin, ihr finstern Männer,
Ihr wildes Volk?

Otbrand.

Ja, gebt uns Rechenschaft,
Wer euch erlaubt hat, uns vom Schlaf zu wecken,
Und fortzureißen aus der Mutter Burg!

Hauptmann der Seeräuber.

Ihr thut, als hättet ihr ob uns zu richten.

Otbrand.

Wohl kann sich's noch so treffen mit der Zeit.

Hauptmann.

Oho! da muß man Antwort fein euch geben.
Seht, uns're Kühnheit hat uns das erlaubt,
Was wir gethan, und wird uns mehr erlauben,
Doch sorgt nicht. Leides soll euch nicht gescheh'n.
Jetzt fahrt ihr mit uns nach der Finnlandsküste,
Dann lös't die Mutter euch ganz leichtlich aus.
Sie braucht ja nur mein Weib zu werden.

Otbrand.

Mutter?

Liutbert.

Frau Thora, meine Mutter, dich erwählen?

Hauptmann.

Erwählen oder nicht. Sie wird mein Weib.

Beide Knaben.

Nein! Nein!

Hauptmann (lächelnd).

Ja! Ja! Mögt ihr auch zehn Mal Nein schrei'n! —
Und ihre gold'nen Schätze bringt sie mit. —
Was schwatzen wir so lang'? — An Bord, Gefährten. —
(Baldur und Niord rasseln auf dem gold'nen Wagen heran.)

Baldur.

Nein, nicht an Bord! — Vielmehr in bittern Tod!
(wirft seinen Speer. Der Räuberhauptmann fällt, und stirbt.)
Ihr and'res Räubervolk, was zögert ihr?
Soll ich den gold'nen Bogen auch noch fassen,
Und euch hinschleudern in eu'r schwarzes Blut?
(er spannt den Bogen, die Seeräuber entflieh'n.)

Beide Knaben.

Willst du auch uns erschießen, hoher Herr!

Baldur
(den Pfeil abnehmend, und den Bogen senkend).

Erschießen euch? Seh' ich so grimmig aus?

Die Knaben.

Ach nein, jetzt lächelst du, wie Frühling lächelt,
Und was du thät'st — ach, sicher wär' es recht. —
Nur möchten wir noch gern ein Bischen leben —

Baldur.

Leben sollt ihr in Glück und Herrlichkeit.
Besteigt den Wagen! Es geht heim zur Mutter.

Die Knaben (hinaufklimmend).

O welch' ein schöner, mächt'ger Sonnenmann!

Baldur.

Vorwärts, mein Niord! Die Stunden haben Flügel.
(Fahren alle davon.)

(Ebene vor Burg Lethra. Volksversammlung. Viele Landesfürsten sitzen auf großen Steinen rundum. Ein über alle erhöhter Sitz in der Mitte ist leer.)

Ein Hauptmann (auftretend).

Im Namen König Hother's künd' ich euch,
Verehrte Fürsten dieses Dänenlandes,
Daß ihr auf ihn heut nicht zu warten habt.
Zu Nacht hat er die Segel aufgespannt

An seinem flügelschnellen Schiff, und fuhr
Hinaus auf's hohe Meer, weithin gen Schweden.

(Murren im Volke.)

Ein Landesfürst.

Still, Männer, lieben Freunde! Königsthaten
Ergründet selten man auf ersten Blick.
Der wack're Kriegsmann dort hat seine Botschaft
Noch nicht einmal vollenden können.

Der Hauptmann.

Doch;
Zum größten Theil. Denn was zurück noch ist,
Bedeutet wenig. Nach der jungen Frau
Woll' er hinüberfahren. Letzte Nacht
Hab' ihm geträumt, sie sehne sich nach ihm.
Da hab' er's so beschlossen. Königswillen
Geh' Allem vor. Rath brauch' er weiter nicht.

Ein Landesfürst.

Das kündest du, du greiser Kriegesheld,
Uns auf dein theures Wort?

Hauptmann.

So thu' ich es,
Werd' ja nicht mit der Volksversammlung scherzen! —
Zudem sieht mir das Ding nicht spaßhaft aus.

(Tritt unwillig zurück.)

(Lange Stille.)

Ein Landesfürst.

Ihr Fürsten, und ihr andern freien Männer,
Das Grübeln hilft auf's höchste solchen Thaten,
Die noch im Werden sind, nicht den gewordnen,
Und zorn'ges Staunen — das hilft nimmermehr.
Zur Sache! Was zunächst liegt, angefaßt! —
Wie stillen wir den Streit, der zwischen Widrick
Und Skioldbrand sich erhub, und unsern Marken
Mit einem Kriege droht?

Ein Anderer.

Der tapf're Skioldbrand,
Vor dem manch' feindlich Schild in Asche fiel,
Verdient's, daß er das Mägdlein seiner Liebe
Behalte, sonder Kampf.

Ein Dritter.

Das sag' ich auch.
Das Mägdlein seiner Lieb' und seiner Wahl,
Um die er eifrig warb seit zwanzig Monden,
Behalten soll er die. Sie heißt Herlande.

Zweiter.

Alfswinde heißt die Maid, um die er wirbt.

Dritter.

Herlande heißt die Maid, um die er warb,
Und meine Nichte ist's, und Wort soll halten
Der dreiste Jüngling, oder untergeh'n.

Erster.

Nicht allzu rasch.

Zweiter.

Der geht so leicht nicht unter.

Dritter.

Man kann's versuchen.

Vierter.

Spricht denn Niemand hier
Im ganzen Rund für meinen Vetter Widrick? —
Von Skioldbrands Heldenwerken prahlte man —

Zweiter.

Prahlen? Wer sagt, ich prahle?

Vierter.

Nun, mag sein,
Daß meiner Lipp' ein heft'ges Wort entfloh.
Ein Held ist Jener, das gesteh' ich ein.
Doch du gesteh', nichts gibt ihm Widrick nach.

Zweiter.

Und wenn ich anders spräche?

Vierter.

And're Wege
Gäb's dann, dir solch Bekenntniß abzuringen.

Erster.

Still, hadert nicht.

Ein Fünfter.

Ist der denn jetzo König?
Vorhin ganz ungebeten, hat er schon

Eröffnet das Gericht, fast wie nach Recht,
Nun gar heißt seines Gleichen er verstummen.

Vierter.

Bei mir gelingt's ihm nicht.

Zweiter.

Bei mir noch minder.

Thora
(mit aufgelöstem Haar in die Mitte des Kreises eilend).

O haltet ein mit jedem andern Streit!
Ein edles Frau'nbild klagt. — Wo ist der König?
(Lauteres Murren im Volk.)

Dritter Landesfürst.

Wo ist der König! Ja, wo ist der König! —
So ruft's allwärts, bald dräu'nd, bald jammervoll.
O weh dem Volk, das seines Herrn ermangelt!

Thora.

Wo ist der König? frag' ich.

Stimme aus dem Volk.

Hei, sehr fern!
Weit auf dem Meer, fährt einer jungen Frau nach.

Thora.

Er muß hier sein, denn ich will klagen, klagen,
Um meine süßen Knäblein alle zwei,
Durch finn'sche Seeräuber mir gestohlen.
Wittwe bin ich und Fürstin; König hilf! —
(Vor dem Hochsitze niederkniend.)
Hilf! du vermagst es. — Weh, der Stuhl ist leer!
(Sinkt in Ohnmacht.)

Erster Landesfürst.

Und Zwietracht tobt im Land! Und alle Stimmen
Zuwider dem, der helfen will!

Geschrei im Volk.

Weh! Weh!

(Skioldbrand und Widrick treten Arm in Arm auf, an Skioldbrands Seite Herlande. Beider Fürsten Mannen, mit grünen Kränzen reich geschmückt, ihnen nach.)

Zweiter Landesfürst.

Was kommt denn da? — Das sieht nicht aus wie Unheil.

Widrick.

'S ist neues Heil, bedeutet allen Marken
Des Dänenreichs Eintracht und Bruderschaft.
Zum mindesten seht ihr zwei gute Brüder,
Den Skioldbrand und den Widrick vor euch steh'n,
Die künftig fest und lieb zusammenhalten.

Dritter Landesfürst.

Träum' ich? Herlande geht an Skioldbrands Seite?

Herlande.

Mein Oheim, aller Zwist sei ab und todt.
Der edle Fürst hier wirbt um meine Hand.

Skioldbrand.

Mein Leben werd' ein Pfand für meine Treue.

Widrick.

Und was geschah, laßt es vergessen sein.

Dritter Landesfürst.

Von wem ging aus dieß unverseh'ne Glück?

Herlande.

Von einem Helden — o es war —

Thora (sich erhebend).

Ihr freut euch,
Ihr schwatzt — und meine Kinder, meine Kinder?

Herlande.

Ich sag' euch, Baldur war's.

Thora.

Was hilft mir Baldur?
Nur meine Kinder will ich, meine Kinder!

(Baldur und Niord fahren plötzlich auf dem Goldwagen in die Mitte des Kreises. Baldur trägt Liutbert im einen, Otbrand im andern Arme.)

Alles Volk (in die Knie sinkend).

Ein Himmelsbote bringt die Knaben heim!
Preis! Heil!

Die Landesfürsten
(aufstehend, und sich tief neigend).

Willkommen, du erhab'ner Fremdling!
Noch kennt dich Dän'mark nicht, doch neigt sich's dir.

Thora (regungslos stehend).

Ach, meine lieben Kleinen sind wohl todt.
Ich seh' sie mitten in der goldnen Sonne.

Die Knaben.

Nein, Mutter, nein, wir leben. Komm nur her.
'S ist nicht die Sonne, 's ist ein goldner Wagen,
Und d'rauf ein schöner, goldner, milder Held.

(Thora nähert sich. Baldur hält ihr die Knaben entgegen. Sie springen herunter, und umarmen sie.)

Thora.

Thut sich der Himmel auf, und sendet Retter?
O Dänenland, du bist nicht mehr verwaist.

Skioldbrand.

Nein Dänenland, du bist nicht mehr verwaist.
Der Halbgott Baldur zeucht durch deine Wälder,
Und Fried' und Freundschaft, Rettung, Wiederseh'n,
Befreiung, Wahrheit, — ja, was nur das Leben
An schönsten Gütern hegt, blüht vor ihm auf.

Das Volk.

Ihr Landesfürsten, schwinget eure Schilde!
Ihr Landesfürsten, schaart zum eh'rnen Teppich
Die blanken Schilde für den goldnen Held.
So hebt ihn zum verlaß'nen Königssitze.
Der sonn'ge Held soll unser König sein!

(Die Landesfürsten neigen sich bejahend, und heben Baldur mit ihren zusammengefügten Schilden auf den Hochsitz.)

Alle.

Dem Dänenkönig Heil, dem Halbgott Baldur!

Fouqué.

Bruchstück aus Prinz Fridrich von Homburg.

Dritter Akt.

Scene: Fehrbellin. Ein Gefängniß.

Erster Auftritt.

Der Prinz von Homburg. — (Im Hintergrunde) zwei Reiter, als Wache. — Der Graf von Hohenzollern (tritt auf).

Der Prinz von Homburg.

Sieh da! Freund Heinrich! Sei willkommen mir!
— Nun des Arrestes bin ich wieder los?

Hohenzollern (erstaunt).

Gott sei Lob in der Höh'!

Der Prinz von Homburg.

Was sagst du?

Hohenzollern.

Los?

Hat er den Degen dir zurückgeschickt?

Der Prinz von Homburg.

Mir? Nein!

Hohenzollern.

Nicht?

Der Prinz von Homburg.

Nein!

Hohenzollern.

— Woher denn also los?

Der Prinz von Homburg (nach einer Pause).

Ich glaubte, du, du bringst es mir. — Gleichviel!

Hohenzollern.

— Ich weiß von nichts.

Der Prinz von Homburg.

Gleichviel! Du hörst: gleichviel!

So schickt er einen Andern, der mir's melde.

(Er wendet sich, und holt Stühle.)

Setz' dich! — Nun, sag' mir an, was gibt es Neues?
— Der Kurfürst kehrte von Berlin zurück?

Hohenzollern (zerstreut).
Ja, gestern Abend.

Der Prinz von Homburg.
Ward, beschloß'ner Maßen,
Das Siegsfest dort gefeiert? — — Allerdings!
— Der Kurfürst war zugegen in der Kirche?

Hohenzollern.
Er und die Fürstin und Natalie.
Die Kirche war auf würd'ge Art erleuchtet;
Batt'rien ließen sich vom Schloßplatz her,
Mit ernster Pracht bei dem Tedeum hören.
Die schwed'schen Fahnen wehten und Standarten,
Trophäenartig, von den Pfeilern nieder,
Und auf des Herrn ausdrücklichen Befehl,
Ward deines, als des Siegers Namen —
Erwähnung von der Kanzel her gethan.

Der Prinz von Homburg.
Das hört' ich! — — Nun was gibt es sonst; was bringst du?
Dein Antlitz, dünkt mich, sieht nicht heiter, Freund!

Hohenzollern.
— Sprachst du schon wen?

Der Prinz von Homburg.
Golz, eben, auf dem Schlosse,
Wo ich, du weißt es, im Verhöre war. (Pause.)

Hohenzollern (sieht ihn bedenklich an).
Was denkst du, Arthur, denn von deiner Lage,
Seit sie so seltsam sich verändert hat?

Der Prinz von Homburg.
Ich? Nun, was du und Golz — die Richter selbst!
Der Kurfürst hat gethan, was Pflicht erheischte,
Und nun wird er dem Herzen auch gehorchen.
Gefehlt hast du, so wird er ernst mir sagen,
Vielleicht ein Wort von Tod und Festung sprechen;
Ich aber schenke dir die Freiheit wieder —
Und um das Schwert, das ihm den Sieg errang,
Schlingt sich vielleicht ein Schmuck der Gnade noch;
Wenn der nicht, gut; denn den verdient ich nicht.

Hohenzollern.

O Arthur! (er hält inne.)

Der Prinz von Homburg.

Nun?

Hohenzollern.

Deß' bist du so gewiß?

Der Prinz von Homburg.

Ich denk's mir so! Ich bin ihm werth, das weiß ich,
Werth wie ein Sohn, das hat seit früher Kindheit
Sein Herz in tausend Proben mir bewiesen.
Was für ein Zweifel ist's, der dich bewegt?
Schien er an Wachsthum meines jungen Ruhms
Nicht mehr fast, als ich selbst, sich zu erfreuen?
Bin ich nicht Alles, was ich bin, durch ihn?
Und er, er sollte lieblos jetzt die Pflanze,
Die er selbst zog, bloß weil sie sich ein wenig
Zu rasch und üppig in die Blume warf,
Mißgünstig in den Staub daniedertreten?
Das glaubt' ich seinem schlimmsten Feinde nicht,
Viel wen'ger dir, der du ihn kennst und liebst.

Hohenzollern (bedeutend).

Du stand'st dem Kriegsrecht, Arthur, im Verhör;
Und bist des Glaubens noch?

Der Prinz von Homburg.

Weil ich ihm stand! —
Bei dem lebend'gen Gott, so weit geht keiner,
Der nicht gesonnen wäre, zu begnad'gen!
Dort eben, vor der Schranke des Gerichts,
Dort war's, wo mein Vertrau'n sich wiederfand.
War's denn ein todeswürdiges Verbrechen,
Zwei Augenblicke früher, als befohlen,
Die schwed'sche Macht in Staub gelegt zu haben?
Und welch ein Frevel sonst drückt meine Brust?
Wie könnt' er doch vor diesen Tisch mich laden,
Von Richtern, herzlos, die den Eulen gleich,
Stets von der Kugel mir das Grablied singen:
Dächt' er, mit einem heitern Herrscherspruch,
Nicht, als ein Gott in ihren Kreis zu treten?
Nein, Freund, er sammelt diese Nacht von Wolken

Nur um mein Haupt, um wie die Sonne mir,
Durch ihren Dunstkreis, strahlend aufzugeh'n!
Und diese Lust fürwahr kann ich ihm gönnen.

Hohenzollern.
Das Kriegsrecht gleichwohl, sagt man, hat gesprochen?

Der Prinz von Homburg.
Ich höre, ja; auf Tod.

Hohenzollern (erstaunt).
Du weißt es schon?

Der Prinz von Homburg.
Golz, der dem Spruch des Kriegsrechts beigewohnt,
Hat mir vermeldet, wie es ausgefallen.

Hohenzollern.
Nun denn, bei Gott! — Der Umstand rührt dich nicht?

Der Prinz von Homburg.
Mich? Nicht im mindesten.

Hohenzollern.
Du Rasender!
Und worauf stützt sich deine Sicherheit?

Der Prinz von Homburg.
Auf mein Gefühl von ihm. (Er steht auf.)
Ich bitte, laß mich!
Was soll ich mich mit falschen Zweifeln quälen?
(Er besinnt sich, und läßt sich wieder nieder. — Pause.)
Das Kriegsrecht mußte auf den Tod erkennen;
So lautet das Gesetz, nach dem es richtet.
Doch eh' er solch ein Urtheil läßt vollstrecken,
Eh' er dieß Herz hier, das getreu ihn liebt,
Auf eines Tuches Wink der Kugel preisgibt,
Eh' sieh', eh' öffnet er die eig'ne Brust sich,
Und sprützt sein Blut selbst tropfenweis in Staub.

Hohenzollern.
Nun, Arthur, ich versichre dich —

Der Prinz von Homburg (unwillig).
O Lieber!

Hohenzollern.
Der Marschall —

Der Prinz von Homburg (eben so).
Laß mich, Freund!

Hohenzollern.
Zwei Worte hör' noch!
Wenn die dir auch nichts gelten, schweig' ich still.

Der Prinz von Homburg (wendet sich wieder zu ihm).
Du hörst, ich weiß von Allem. — Nun? Was ist's?

Hohenzollern.
Der Marschall hat, höchst seltsam ist's, so eben
Das Todsurtheil im Schloß ihm überreicht:
Und er, statt, wie das Urtheil frei ihm stellt,
Dich zu begnadigen, er hat befohlen,
Daß es zur Unterschrift ihm kommen soll.

Der Prinz von Homburg.
Gleichviel. Du hörst.

Hohenzollern.
Gleichviel?

Der Prinz von Homburg.
Zur Unterschrift?

Hohenzollern.
Bei meiner Ehr'! Ich kann es dich versichern.

Der Prinz von Homburg.
Das Urtheil? — Nein! Die Schrift — ?

Hohenzollern.
Das Todesurtheil.

Der Prinz von Homburg.
— Wer hat dir das gesagt?

Hohenzollern.
Er selbst, der Marschall!

Der Prinz von Homburg.
Wann?

Hohenzollern.
Eben jetzt.

Der Prinz von Homburg.
Als er vom Herrn zurückkam?

Hohenzollern.

Als er vom Herrn die Treppe niederstieg! —
Er fügt' hinzu, da er bestürzt mich sah,
Verloren sei noch nichts, und morgen sei
Auch noch ein Tag, dich zu begnadigen;
Doch seine bleiche Lippe widerlegte
Ihr eignes Wort, und sprach: ich fürchte, nein!

Der Prinz von Homburg.

Er könnte — nein! so ungeheuere
Entschließungen in seinem Busen wälzen?
Um eines Fehls, der Brille kaum bemerkbar,
In dem Demanten, den er jüngst empfing,
In Staub den Geber treten? Eine That,
Die weiß den Dey von Algier brennt, mit Flügeln
Nach Art der Cherubime, silberglänzig,
Den Sardanapel ziert, und die gesammten
Altrömischen Tyrannenreiche, schuldlos,
Wie Kinder, die am Mutterbusen sterben,
Auf Gottes rechte Seit' hinüberwirft.

Hohenzollern (der gleichfalls aufgestanden).

Du mußt, mein Freund, dich davon überzeugen.

Der Prinz von Homburg.

Und der Feldmarschall schwieg und sagte nichts?

Hohenzollern.

Was sollt' er sagen?

Der Prinz von Homburg.

O Himmel! meine Hoffnung!

Hohenzollern.

Hast du vielleicht je einen Schritt gethan,
Sei's wissentlich, sei's unbewußt,
Der seinem stolzen Geist zu nah getreten?

Der Prinz von Homburg.

Niemals!

Hohenzollern.

Besinne dich.

Der Prinz von Homburg.

Niemals, beim Himmel!
Mir war der Schatten seines Hauptes heilig.

Hohenzollern.
Arthur, sei mir nicht böse, wenn ich zweifle.
Graf Horn traf, der Gesandte Schwedens, ein,
Und sein Geschäft geht, wie man hier versichert,
An die Prinzessin von Oranien.
Ein Wort, das die Kurfürstin Tante sprach,
Hat auf's Empfindlichste den Herrn getroffen;
Man sagt, das Fräulein habe schon gewählt.
Bist du auf keine Weise hier im Spiele?

Der Prinz von Homburg.
O Gott! Was sagst du mir?

Hohenzollern.
Bist du's? Bist du's?

Der Prinz von Homburg.
Ich bin's, mein Freund; jetzt ist mir Alles klar;
Es stürzt der Antrag in's Verderben mich:
An ihrer Weig'rung, wisse, bin ich Schuld,
Weil mir sich die Prinzessin anverlobt!

Hohenzollern.
Du unbesonn'ner Thor! Was machtest du?
Wie oft hat dich mein treuer Mund gewarnt?

Der Prinz von Homburg.
O Freund! Hilf, rette mich! Ich bin verloren.

Hohenzollern.
Ja, welch' ein Ausweg führt aus dieser Noth? —
Willst du vielleicht die Fürstin Tante sprechen?

Der Prinz von Homburg (wendet sich).
— He, Wache!

Reiter (im Hintergrunde).
Hier!

Der Prinz von Homburg.
Ruft euern Officier! —

(Er nimmt eilig einen Mantel um von der Wand, und setzt einen Federhut auf, der auf dem Tisch liegt.)

Hohenzollern (indem er ihm behilflich ist).
Der Schritt kann, klug gewandt, dir Rettung bringen.
— Denn kann der Kurfürst nur mit König Karl
Um den bewußten Preis den Frieden schließen,

So sollst du seh'n, sein Herz versöhnt sich dir,
Und gleich, in wenig Stunden, bist du frei.

Zweiter Auftritt.

Der Officier (tritt auf). — Die Vorigen.

Der Prinz von Homburg (zu dem Officier).
Stranz, übergeben bin ich deiner Wache!
Erlaub', in einem dringenden Geschäft,
Daß ich auf eine Stunde mich entferne.

Der Officier.
Mein Prinz, mir übergeben bist du nicht.
Die Ordre, die man mir ertheilt hat, lautet,
Dich geh'n zu lassen frei, wohin du willst.

Der Prinz von Homburg.
Seltsam! — So bin ich kein Gefangener.

Der Officier.
Vergib! — Dein Wort ist eine Fessel auch.

Hohenzollern (bricht auf).
Auch gut! Gleichviel.

Der Prinz von Homburg.
Wohlan! So leb' denn wohl.

Hohenzollern.
Die Fessel folgt dem Prinzen auf dem Fuße.

Der Prinz von Homburg.
Ich geh' auf's Schloß, zu meiner Tante nur,
Und bin in zwei Minuten wieder hier. (Alle ab.)

Dritter Auftritt.

Scene: Zimmer der Kurfürstin.

Die Kurfürstin und Natalie (treten auf).

Kurfürstin.
Komm, meine Tochter; komm! Dir schlägt die Stunde!
Graf Gustav Horn, der schwedische Gesandte,
Und die Gesellschaft hat das Schloß verlassen;
Im Kabinet des Onkels seh' ich Licht:
Komm, leg' das Tuch dir um, und schleich' dich zu ihm,
Und sieh, ob du den Freund dir retten kannst. (Sie wollen gehen.)

Vierter Auftritt.

Eine Hofdame (tritt auf). — Die Vorigen.

Die Hofdame.

Prinz Homburg, gnäd'ge Frau, ist vor der Thüre!
— Kaum weiß ich wahrlich, ob ich recht geseh'n?

Kurfürstin.

O Gott!

Natalie.

Er selbst?

Kurfürstin.

Hat er denn nicht Arrest?

Die Hofdame.

Er steht in Federhut und Mantel draußen,
Und fleht bestürzt und dringend um Gehör.

Kurfürstin (unwillig).

Der Unbesonnene! Sein Wort zu brechen!

Natalie.

Wer weiß, was ihn bedrängt.

Kurfürstin (nach einigem Bedenken).

— Laßt ihn herein!

(Sie setzt sich auf einen Stuhl.)

Fünfter Auftritt.

Der Prinz von Homburg (tritt auf). — Die Vorigen.

Der Prinz von Homburg.

O meine Mutter!

(Er läßt sich auf die Knie vor ihr nieder.)

Kurfürstin.

Prinz! Was wollt ihr hier?

Der Prinz von Homburg.

O laß mich deine Knie umfassen, Mutter!

Kurfürstin (mit unterdrückter Rührung).

Gefangen seid ihr, Prinz, und kommt hieher!
Was häuft ihr neue Schuld zu eurer alten?

Der Prinz von Homburg (dringend).

Weißt du, was mir gescheh'n?

Kurfürstin.

Ich weiß um Alles!
Was aber kann ich, Ärmste, für euch thun?

Der Prinz von Homburg.

O meine Mutter, also sprächst du nicht,
Wenn dich der Tod umschauerte, wie mich!
Du scheinst mit Himmelskräften, rettenden,
Du mir, das Fräulein, deine Frau'n, begabt,
Mir Alles rings umher; dem Troßknecht könnt' ich,
Dem schlechtesten, der deiner Pferde pflegt,
Gehängt am Halse flehen: rette mich!
Nur ich allein auf Gottes weiter Erde,
Bin hilflos, ein Verlaß'ner, und kann nichts!

Kurfürstin.

Du bist ganz außer dir! Was ist gescheh'n?

Der Prinz von Homburg.

Ach! Auf dem Wege, der mich zu dir führte,
Sah ich das Grab, beim Schein der Fackeln, öffnen,
Das morgen mein Gebein empfangen soll.
Sieh, diese Augen, Tante, die dich anschau'n,
Will man mit Nacht umschatten, diesen Busen
Mit mörderischen Kugeln mir durchbohren.
Bestellt sind auf dem Markte schon die Fenster,
Die auf das öde Schauspiel niedergeh'n,
Und der die Zukunft, auf des Lebens Gipfel,
Heut, wie ein Feenreich, noch überschaut,
Liegt in zwei engen Bretern duftend morgen,
Und ein Gestein sagt dir von ihm: er war!

(Die Prinzessin, welche bisher, auf den Schultern der Hofdame gelehnt, in der Ferne gestanden hat, läßt sich bei diesen Worten erschüttert an einen Tisch nieder, und weint.)

Kurfürstin

Mein Sohn! Wenn's so des Himmels Wille ist,
Wirst du mit Muth dich und mit Fassung rüsten!

Der Prinz von Homburg.

O Gottes Welt, o Mutter, ist so schön!
Laß mich nicht, fleh' ich, eh' die Stunde schlägt,
Zu jenen schwarzen Schatten niedersteigen!
Mag er doch sonst, wenn ich gefehlt, mich strafen,

Warum die Kugel eben muß es sein?
Mag er mich meiner Ämter doch entsetzen,
Mit Cassation, wenn's das Gesetz so will,
Mich aus dem Heer entfernen: Gott des Himmels!
Seit ich mein Grab sah, will ich nichts, als leben.
Und frage nichts mehr, ob es rühmlich sei!

Kurfürstin.

Steh' auf, mein Sohn; steh' auf! Was sprichst du da?
Du bist zu sehr erschüttert. Fasse dich!

Der Prinz von Homburg.

Nicht, Tante eh'r, als bis du mir gelobt,
Mit einem Fußfall der mein Dasein rette,
Fleh'nd seinem höchsten Angesicht zu nah'n!
Dir übergab zu Homburg, als sie starb,
Die Hedwig mich, und sprach, die Jugendfreundin:
Sei ihm die Mutter, wenn ich nicht mehr bin.
Du beugtest, tief gerührt am Bette kniend,
Auf ihre Hand dich, und erwiedertest:
Er soll mir sein, als hätt' ich ihn erzeugt.
Nun, jetzt erinnr' ich dich an solch' ein Wort!
Geh hin, als hättst du mich erzeugt, und sprich:
Um Gnade fleh' ich, Gnade! Laß ihn frei!
Ach, und komm mir zurück, und sprich: Du bist's!

Kurfürstin (weint).

Mein theurer Sohn! Es ist bereits gescheh'n!
Doch Alles, was ich flehte, war umsonst!

Der Prinz von Homburg.

Ich gebe jeden Anspruch auf an Glück.
Nataliens, das vergiß nicht, ihm zu melden,
Begehr' ich gar nicht mehr, in meinem Busen
Ist alle Zärtlichkeit für sie verlöscht.
Frei ist sie, wie das Reh auf Haiden, wieder,
Mit Hand und Mund, als wär' ich nie gewesen.
Verschenken kann sie sich, und wenn's Karl Gustav,
Der Schweden König ist, so lob' ich sie.
Ich will auf meine Güter geh'n am Rhein,
Da will ich bauen, will ich niederreißen,
Daß mir der Schweiß herabtrieft, säen, ernten,
Als wär's für Weib und Kind, allein genießen,

Und wenn ich erntete, von Neuem säen,
Und in den Kreis herum das Leben jagen,
Bis es am Abend niedersinkt und stirbt.

Kurfürstin.

Wohlan! Kehr' jetzt nur heim in dein Gefängniß,
Das ist die erste Ford'rung meiner Gunst!

Der Prinz von Homburg
(steht auf, und wendet sich zur Prinzessin).

Du armes Mädchen weinst! Die Sonne leuchtet
Heut alle deine Hoffnungen zu Grab!
Entschieden hat dein erst Gefühl für mich,
Und deine Miene sagt mir, treu wie Gold,
Du wirst dich nimmer einem Andern weih'n.
Ja, was erschwing' ich Ärmster, das dich tröste?
Geh' an den Main, rath' ich, in's Stift der Jungfrau'n.
Zu deiner Base Thurn, such' in den Bergen
Dir einen Knaben, blond gelockt wie ich,
Kauf' ihn mit Gold und Silber dir, drück' ihn
An deine Brust, und lehr' ihn: Mutter! stammeln,
Und wenn er größer ist, so unterweis' ihn,
Wie man den Sterbenden die Augen schließt. —
Das ist das ganze Glück, das vor dir liegt!

Natalie
(muthig und erhebend, indem sie aufsteht und ihre Hand in die seinige legt).

Geh, junger Held, in deines Kerkers Haft,
Und, auf dem Rückweg, schau noch einmal ruhig
Das Grab dir an, das dir geöffnet ward!
Es ist nichts finsterer und um nichts breiter,
Als es dir tausend Mal die Schlacht gezeigt!
Inzwischen werd' ich in den Tod dir treu
Ein rettend Wort für dich bei'm Oheim wagen:
Vielleicht gelingt es mir sein Herz zu rühren,
Und dich von allem Kummer zu befrei'n! (Pause.)

Der Prinz von Homburg
(faltet, in ihrem Anschauen verloren, die Hände).

Hätt'st du zwei Flügel, Jungfrau, an den Schultern,
Für einen Engel wahrlich hielt ich dich! —
O Gott, hört' ich auch recht? Du für mich sprechen?
— Wo ruhte denn der Köcher dir der Rede

Bis heute, liebes Kind, daß du willst wagen,
Den Herrn in solcher Sache anzugeh'n?
— O Hoffnungslicht, das plötzlich mich erquickt!

Natalie.

Gott wird die Pfeile mir, die treffen, reichen! —
Doch wenn der Kurfürst des Gesetzes Spruch
Nicht ändern kann, nicht kann: wohlan! so wirst du
Dich tapfer ihm, der Tapfre, unterwerfen:
Und der im Leben tausend Mal gesiegt,
Er wird auch noch im Tod zu siegen wissen!

Die Kurfürstin.

Hinweg! — Die Zeit verstreicht, die günstig ist!

Der Prinz von Homburg.

Nun, alle Heil'gen mögen dich beschirmen,
Leb' wohl! Leb' wohl! Und was du auch erringst,
Vergönne mir ein Zeichen vom Erfolg! (Alle ab.)

Vierter Act.

Scene: Zimmer des Kurfürsten.

Erster Auftritt.

Der Kurfürst (steht mit Papieren an einem mit Lichtern besetzten Tisch). — Natalie (tritt durch die mittlere Thüre auf, und läßt sich in einiger Entfernung vor ihm nieder).

(Pause.)

Natalie (kniend).

Mein edler Oheim, Fridrich von der Mark!

Der Kurfürst (legt die Papiere weg).

Natalie!

(Er will sie erheben.)

Natalie.

Laß, laß!

Der Kurfürst.

Was willst du, Liebe?

Natalie.

Zu deiner Füsse Staub, wie's mir gebührt,
Für Vetter Homburg dich um Gnade fleh'n!
Ich will ihn nicht für mich erhalten wissen —
Mein Herz begehrt sein und gesteht es dir;

Ich will ihn nicht für mich erhalten wissen —
Mag er sich, welchem Weib' er will, vermählen;
Ich will nur, daß er da sei, lieber Oheim,
Für sich, selbstständig, frei und unabhängig,
Wie eine Blume, die mir wohlgefällt.
Dieß fleh' ich dich, mein höchster Herr und Freund,
Und weiß, solch Flehen wirst du mir erhören.

Der Kurfürst (erhebt sie).

Mein Töchterchen! Was für ein Wort entfiel dir?
— Weißt du, was Vetter Homburg jüngst verbrach?

Natalie.

O lieber Oheim!

Der Kurfürst.

Nun? verbrach er nichts?

Natalie.

O dieser Fehltritt, blond, mit blauen Augen,
Den, eh' er noch gestammelt hat: ich bitte!
Verzeihung schon vom Boden heben sollte:
Den wirst du nicht mit Füßen von dir weisen!
Den drückst du um die Mutter schon an's Herz,
Die ihn gebar, und rufst: komm, weine nicht;
Du bist so werth mir, wie die Treue selbst!
War's Eifer nicht im Augenblick des Treffens,
Für deines Namens Ruhm, der ihn verführt,
Die Schranke des Gesetzes zu durchbrechen:
Und, ach! die Schranke jugendlich durchbrochen,
Trat er dem Lindwurm männlich nicht auf's Haupt?
Erst, weil er siegt, ihn kränzen, dann enthaupten,
Das fordert die Geschichte nicht von dir;
Das wäre so erhaben, lieber Ohm,
Daß man es fast unmenschlich nennen könnte:
Und Gott schuf doch nichts milderes, als dich.

Der Kurfürst.

Mein süßes Kind! Sieh! Wär' ich ein Tyrann,
Dein Wort, das fühl' ich lebhaft, hätte mir
Das Herz schon in der eh'rnen Brust geschmelzt.
Dich aber frag' ich selbst: darf ich den Spruch,
Den das Gericht gefällt, wohl unterdrücken? —
Was würde doch davon die Folge sein?

Natalie.

Für wen? Für dich?

Der Kurfürst.

Für mich; nein! — Was? Für mich!
Kennst du nicht höh'res, Jungfrau, als nur mich!
Ist dir ein Heiligthum ganz unbekannt,
Das in dem Lager Vaterland sich nennt?

Natalie.

O Herr! Was sorgst du doch? Dieß Vaterland!
Das wird, um dieser Regung deiner Gnade,
Nicht gleich, zerschellt in Trümmern, untergeh'n.
Vielmehr was du, im Lager auferzogen,
Unordnung nennst, die That, den Spruch der Richter,
In diesem Fall, willkürlich zu zerreißen,
Erscheint mir als die schönste Ordnung erst:
Das Kriegsgesetz, das weiß ich wohl, soll herrschen,
Jedoch die lieblichen Gefühle auch.
Das Vaterland, das du uns gründetest,
Steht, eine feste Burg, mein edler Ohm:
Das wird ganz and're Stürme noch ertragen,
Fürwahr, als diesen unberuf'nen Sieg;
Das wird sich ausbau'n herrlich, in der Zukunft,
Erweitern unter Enkels Hand, verschönern,
Mit Zinsen, üppig, feenhaft, zur Wonne
Der Freunde, und zum Schrecken alle Feinde:
Das braucht nicht dieser Bindung, kalt und öd',
Aus eines Freundes Blut, um Oheims Herbst,
Den friedlich prächtigen zu überleben.

Der Kurfürst.

Denkt Vetter Homburg auch so?

Natalie.

Vetter Homburg?

Der Kurfürst.

Meint er, dem Vaterlande gelt' es gleich,
Ob Willkür d'rin, ob d'rin die Satzung herrsche?

Natalie.

Ach, dieser Jüngling!

Der Kurfürst.

Nun?

Natalie.
Ach, lieber Oheim! —
Hierauf zur Antwort hab' ich nichts, als Thränen.

Der Kurfürst (betroffen).
Warum, mein Töchterchen? Was ist gescheh'n?

Natalie (zaudernd).
Er denkt jetzt nichts, als nur dieß Eine: Rettung!
Den schau'n die Röhren an der Schützen Schultern
So gräßlich an, daß überrascht und schwindelnd,
Ihm jeder Wunsch, als nur zu leben, schweigt:
Der könnte unter Blitz und Donnerschlag
Das ganze Reich der Mark versinken seh'n,
Daß er nicht fragen würde: was geschieht?
— Ach, welch' ein Heldenherz hast du geknickt!
(Sie wendet sich, und weint.)

Der Kurfürst (im äußersten Erstaunen).
Nein, meine theuerste Natalie,
Unmöglich in der That?! — Er fleht um Gnade?

Natalie.
Ach hätt'st du nimmer, nimmer ihn verdammt!

Der Kurfürst.
Nein, sag: er fleht um Gnade? — Gott im Himmel,
Was ist gescheh'n mein liebes Kind? Was weinst du? —
Du sprachst ihn? Thu mir alles kund! Du sprachst ihn?

Natalie (an seine Brust gelehnt).
In den Gemächern eben jetzt der Tante,
Wohin, im Mantel, schau, und Federhut,
Er, unterm Schutz der Dämm'rung, kam geschlichen:
Verstört und schüchtern, heimlich, ganz unwürdig,
Ein unerfreulich jammernswürd'ger Anblick.
Zu solchem Elend, glaubt' ich, sänke keiner,
Den die Geschicht' als ihren Helden preis't.
Schau her, ein Weib bin ich, und schaudere
Den Wurm zurück, der meiner Ferse naht:
Doch so zermalmt, so fassungslos, so ganz
Unheldenmüthig träfe mich der Tod,
In eines scheußlich Leu'n Gestalt nicht an!
— Ach, was ist Menschengröße, Menschenruhm!

Der Kurfürst (verwirrt).

Nun denn, beim Gott des Himmels und der Erde,
So fasse Muth, mein Kind; so ist er frei!

Natalie.

Wie, mein erlauchter Herr?

Der Kurfürst.

Er ist begnadigt! —
Ich will sogleich das Nöth'g' an ihn erlassen.

Natalie.

O Liebster! Ist es wirklich wahr?

Der Kurfürst.

Du hörst!

Natalie.

Ihm soll vergeben sein? er stirbt jetzt nicht?

Der Kurfürst.

Bei meinem Eid! Ich schwör's dir zu! Wo werd' ich
Mich gegen solchen Kriegers Meinung setzen?
Die höchste Achtung, wie dir wohl bekannt,
Trag' ich im Innersten für sein Gefühl:
Wenn er den Spruch für ungerecht kann halten,
Cassir' ich die Artikel: er ist frei! —

(Er bringt ihr einen Stuhl.)

Willst du, auf einen Augenblick, dich setzen?

(Er geht an den Tisch, setzt sich, und schreibt. — Pause.)

Natalie (für sich).

Ach, Herz, was klopfst du also an dein Haus?

Der Kurfürst (indem er schreibt).

Der Prinz ist d'rüben noch im Schloß?

Natalie.

Vergib!
Er ist in seine Haft zurückgekehrt. —

Der Kurfürst

(endigt und siegelt; hierauf kehrt er mit dem Brief wieder zur Prinzessin zurück).

Fürwahr, mein Töchterchen, mein Nichtchen, weinte!
Und ich, dem ihre Freude anvertraut,
Mußt' ihrer holden Augen Himmel trüben!

(Er legt den Arm um ihren Leib.)

Willst du den Brief ihm selber überbringen? —

Natalie.

In's Stadthaus! Wie?

Der Kurfürst (drückt ihr den Brief in die Hand).

Warum nicht? — He! Heiduken!

(Heiduken treten auf.)

Den Wagen vorgefahren! Die Prinzessin
Hat ein Geschäft beim Obersten von Homburg!

(Die Heiduken treten wieder ab.)

So kann er für sein Leben gleich dir danken.

(Er umarmt sie.)

Mein liebes Kind! bist du mir wieder gut?

Natalie (nach einer Pause).

Was deine Huld, o Herr! so rasch erweckt,
Ich weiß es nicht, und untersuch' es nicht.
Das aber, sieh, das fühl' ich in der Brust,
Unedel meiner spotten wirst du nicht:
Der Brief enthalte, was es immer sei,
Ich glaube Rettung — und ich danke dir!

(Sie küßt ihm die Hand.)

Der Kurfürst.

Gewiß, mein Töchterchen, gewiß! So sicher,
Als sie in Vetter Homburgs Wünschen liegt. (ab.)

Heinr. v. Kleist.

Bruchstück aus der Erdennacht.

Klosterkirchhof.

Rinaldo und der Prior stehen im Gespräch an einem Grabmale.

Rinaldo.

Laßt mein Geheimniß, hochehrwürd'ger Vater,
In eures Busens letzte Tiefen fallen,
Da, wo sie gränzen an das ew'ge Sein,
Und niemals tauch' es auf an dieses Licht.
Ihr seid ein Priester, d'rum vertraut' ich's euch;
Mich dünkt, es hat die Erde keinen Schlüssel
Zu eurer Brust: Ihr gebt und hoffet nichts.

Prior.

Seid ohne Sorgen, edler Herr! Gesandte
Der Ewigkeit in diesem Erdenleben,

Gehören wir der großen Herrin an,
Und ihr vertraut ihr, was ihr uns vertraut.

Rinaldo.

So rathet mir denn also als ein Diener Gottes,
Deß Urtheil keine Erdenrücksicht stört,
Den nicht, wie uns in's Leben tief Verflochtne,
Der Leidenschaften falscher Rath verführt,
Vor dem ich immer an den Sühnungstagen
Mein Herz erschlossen habe sonder Hehl.

Prior.

Wenn ich nicht rathen kann, so will ich trösten.

Rinaldo.

O, heil'ger Vater! reißend wie die Fluth
Ist meines Schicksals Lauf; es wird der Tag,
Wo ihr mich trösten könntet, nie erscheinen,
Denn dann ist alles trostlos schon entschieden.
Man sagt — Ihr sagt es selbst, daß ihr des Herrn
Geheimnisse verwaltet hier auf Erden:
Mein Schicksal ist ein schauderhaft Geheimniß,
An dessen Lösung meine Seligkeit
Der Unergründliche geknüpft; o! übet
Nun euer heilig Amt, und helft mir's lösen.
Ich rede nicht mehr von des Lebens Glück,
Nicht von der Ehrenbahn, die vor dem Blick
Sich weithin dehnend, reich an Gränzen, lag;
Nicht mehr von ihr, mit der mich dieser Tag,
Der nun in Osten bald sich wird erheben,
Zu treuer Liebe ew'gem Frühlingsleben
Vereinen sollte bis an's ferne Ziel:
Ach! diese ganze Blüthenschöpfung fiel,
Und wie sich auch mein Schicksal mag gestalten,
Kein Lenz wird sie zum zweiten Mal entfalten.

Prior.

Warum jedwede Hoffnung von euch stoßen?
Der Mensch kennt ja das Heute nur, die Kunde
Von Morgen hat der Herr sich vorbehalten.

Rinaldo.

O lasset! laßt! Wie thöricht wär' die Frage
Nach meiner Zukunft freudigem Gehalt!

O! wär's entschieden, wenn ich dem entsage,
Fürwahr, ihr hörtet nimmer eine Klage;
Das Grab begränzt des Schicksals Allgewalt.
Doch soll ich einst, dem eig'nen Aug' ein Grauen,
Den Abscheu vor mir selbst aus dieser Zeit
Hinübertragen in die Friedensauen
Der großen Pilgerruh, der Ewigkeit?
Soll mich als Ungethüm die Nachwelt kennen,
Das durch Verirrung der Natur an's Licht
Geboren ward? Soll, um dem Bösewicht
Der Schande Feuermal tief einzubrennen,
Der Enkel ihn mit meinem Namen nennen,
Weil er der Ehre letzten Halmen bricht?
Dieß Gräßliche muß über mich ergehen,
Irrt jetzt vom rechten Wege meine That;
D'rum, heil'ger Vater, hört — o! hört mein Flehen,
Und leitet mich mit eurem frommen Rath.

Prior.

Aus eurer Kindheit, euren Jugendspielen
Und Jünglingsthaten kenn' ich euer Herz,
Das, wie der Strom des Thales, Nied'rung sucht,
Und nach dem Pole der Magnet sich windet,
Das Rechte wählt und Gott Gefällige.
Folgt diesem Herzen, besser wird's euch führen,
Als ein Gesetz aus einer fremden Brust.

Rinaldo.

O! wonnig klingt solch Lob aus heil'gem Munde,
Doch haltet euren Rath mir nicht zurück.
Vom Wort des Herrn besitzt ihr tiefe Kunde,
Wie ordn' ich ihm gefällig mein Geschick?
Seht! mit dem Licht naht die Entscheidungsstunde,
Und mit dem Unglück steht die Zeit im Bunde,
Und reißend kömmt des Falles Augenblick.

Prior.

Es zeigen die Gestirne wohl dem Schiffer
Die Richtung seiner Fahrt; doch Klipp' und Strudel
Muß ihn die eig'ne Kunst vermeiden lehren:
So zeigt uns auch das Wort des Herrn die Straße,
Die nach dem Eden führt; doch Brücken bauet,

Und Wege sprengt es nicht, wann hier und da
Ein Strom, ein Fels die Wand'rung unterbricht.

Rinaldo.

Wo find' ich Rath denn in des Leben Irren,
Wenn selbst des Himmels Zunge mir verstummt?

Prior.

Das Wort des Herrn ist ein für alle Zeit
Und Ewigkeit gesprochenes Gesetz,
Kein Traumbuch für des Lebens wilde Träume.
Und die zu lösen, muß das Leben sich
In seiner tausendfältigen Gestaltung
Mit allen wundersam verschlung'nen Bahnen
Der Leidenschaften seiner Wandelsterne,
In unserm Innern abgespiegelt haben.
Das ist mein Los nicht: in des Klosters Frieden
Umschlang die Seele fast kein irdisch Band;
Von meinem Vater ward ich früh geschieden;
Und ob den Sternen liegt mein Vaterland.

Rinaldo.

O wüßtet ihr, mit welchem Hochentzücken
Ein blühend Vaterland das Herz erfüllt;
Wie nichts auf Erden so uns mag beglücken,
Nichts so des Busens kühnste Wünsche stillt!
Des Lebens Richter ist es: euren Werth
Mögt ihr in seinem Spruche treu erschauen,
Und sonder Thorheit, die euch selbst entehrt,
Dem hocherſehnten Zeugniß freudig trauen.
Und von der Kindheit früh'stem Morgenroth
Bis euch der letzte Lebensstrahl verzittert,
Bewahrt es euch die Freundschaft unerschüttert;
Sie trennt nicht Leichtsinn, nicht Geschick, nicht Tod.
Wie viel auch Menschen euch geliebt im Leben,
Doch reißt der Tod aus jeder Brust euch aus;
Wie des Gewitters Nachtgewölk' verschweben,
Die man geborgen hat in's dunkle Haus;
Wie viel auch Thränen das Geleit euch geben,
Selbst die Geliebte weint sich endlich aus.
Das Vaterland denkt des Getreuen immer,
Ob lang' ihn schon des Grabes Nacht umhüllt,

Und pflanzt zuletzt auf seine eig'ne Trümmer
Noch für die Nachwelt sein bekränztes Bild.

Prior.

Ich weiß es nicht: d'rum sollt ihr euch vertrauen,
Und euer Heil auf meinen Rath nicht bauen.

Rinaldo.

Auf klippenvollem Meer bei Sturmeswuth,
Im Feld der Schlacht bei blutigem Getümmel,
Da räth uns wohl der eig'ne Sinn und Muth,
Denn was das Herz da spricht, das spricht der Himmel;
Und welchem Schicksal ihr auch da verfallt,
Es übt nur bis zum Grabe die Gewalt.
Doch, wann die Geister in das Leben dringen,
Und riesengroß den Leitstern uns verbau'n,
Und Zeit, und Ewigkeit zusammen schlingen:
Wer ist so frech, sich selbst dann zu vertrau'n?
D'rum frag' ich euch, bei des Erlösers Leiden!
Was muß ich thun, um recht hier zu entscheiden?

Prior.

Auf gleicher Höhe steh'n, nach Christi Wort,
Des Sohnes und des Bürgers heil'ge Pflichten,
Denn beide sind des Lebens größter Hort;
Doch wie ihr unheilvoller Streit zu schlichten,
Das hat der Herr uns selbst nicht kund gethan;
Hier müßt ihr wandeln, auf der eig'nen Bahn.

Rinaldo.

So will denn Erd' und Himmel mich verlassen
Bei dieser finstern, grausenvollen Wahl? —
Wohlan! es mag der Abgrund mich erfassen;
Mir ganz allein in der Verdammten Zahl
Fällt sonder Schuld das Los der Höllenqual.

Prior.

Ihr wißt, wem wir erlassen seine Sünden,
Dem ist vergeben auch im Himmelreich;
Und was ihr wählen mög't, so werd' ich euch
Kraft meines Amts von aller Schuld entbinden,
Weil, wie auch immer euch der Schein verdammt,
Doch eure That aus reinem Herzen stammt.

Rinaldo.

Ich weiß, ihr könnet lösen, könnet binden;
Doch lös't ihr auch der Sünde schweren Bann,
Was frommt es, wenn ich nimmer Ruhe finden,
Wenn ich mir selber nicht vergeben kann?

(Man hört Geläute.)

O, heil'ger Vater! nur ein einzig Wort!

Prior.

Die Glocke ruft mich an den heil'gen Ort;
Nie hab' ich schwerern Herzens ihn betreten;
Lebt wohl, mein Sohn, ich werde für euch beten.

(Er entfernt sich.)

Rinaldo

(nachdem er eine Weile in tiefes Sinnen versunken, an das Grabmal gelehnt, unbeweglich geblieben ist).

O Vater im Himmel! ich bin dein Kind,
Wie alle, die schon im unendlichen Raume
Der Zeit, an des Lebens ewigem Baume
In deinem Garten verblühet sind.
Du hast sie gerettet, hast ihnen gemessen
Wie Sonne, so Sturm;
Du missest ja beides jeglichem Wurm;
Warum, Allgütiger! mich vergessen?
Warum mit dem riesigen Maße mir messen,
Womit du der irdischen Wallfahrt Last
Noch keinem gemessen hast? — —
Aus deinem Lichtmeer, Glänzender, sende
Mir einen einzigen Strahl herab;
Daß ich zum Wege des Heiles mich wende,
Er führe zum Leben, er führ' in's Grab.
Den Sternen hast du ja Licht verliehen,
Ach! sieh die Sterne bedürfen kein Licht;
Nach ew'gem Gesetz gefügt, durchziehen
Sie ihre Bahnen, und irren nicht.
Den Menschen allein, der aus eigner Kraft
Die Bahn sich schafft,
Der selber des Wandels Gesetz sich macht,
Den hast du getaucht in die finstere Nacht,
Ihm keine Sonne gegeben.

(Pause, in welcher er allmählich an dem Grabmal niedersinkt, so daß er endlich vor dem Hügel kniet.)

Was immer der Himmel
An schützenden Engeln
Auf irdischer Wallfahrt
Zum Menschen gesellte,
Die Weisheit, die Freundschaft,
Die Liebe, den Glauben,
Ich habe sie bittend, flehend, beschwörend,
Um Rath gefragt. — —
Wohl redet die Freundschaft,
Wohl redet die Liebe,
Doch beide, sie schöpfen
Aus irdischer Quelle,
Und nicht aus dem ewigen Borne das Wort;
Und Weisheit, und Glaube,
Die heiligen Träger
Der Fackeln des Lebens,
Sie tauchen die Flammen
Hinab in der Zweifel erstickende Fluth. — —
Verstummt nun das laute,
Geschwätzige Leben,
So möge denn Wunder
Auf Wunder sich häufen,
So rede du,
Behutsamer, klüger,
Der immer geschwiegen,
Um nicht zu verrathen
Der Gräber Geheimniß,
Du stummer Tod.

(Sich auf den Hügel beugend.)

O! selig Entschlaf'ner,
Den Vater ich nannte,
Du treulicher Pfleger
Der himmlischen Blüthen
In deinen Geliebten,
Hier kniet dein Sohn, in den Tod betrübt.
Im Leben schon warst du,
Als Schatten noch warst du
Die feurige Säule,
Die Nachts in der Wüste
Des Lebens mich führte.

Und lebet die schöne,
Die leuchtende Seele,
Entflogen den Hüllen
Der irdischen Täuschung,
Und leuchtender, schöner,
Im ewigen Äther;
So sei mir noch Ein Mal
Die leitende Fackel,
Und sende von d'rüben
Ein Zeichen der Weisung dem Wankenden zu.

(Kurze Pause.)

O sende, sende dein Zeichen schnell!
Schon hat der Hahn den Morgen begrüßt —
Die Nacht zerfließt,
Und d'rüben im Osten wird's schauerlich hell.

(Er bleibt eine Weile, die Stirn auf den Hügel gedrückt, unbeweglich liegen; dann hebt er das Haupt empor.)

Wie Himmel und Erde, schweigt auch das Grab —
Auch hier nicht Rath für des Herzens Angst!

(Er steht auf.)

Was irr' ich auch um wie ein Nachtgespenst,
Und störe die Todten in ihrer Ruh'?
Nicht aus der Höhe noch Tiefe glänzt
Ein Strahl erhellenden Lichtes mir zu. —
So will ich, wie oft in der tobenden Schlacht,
Nur hören des inneren Führers Rath,
Und, nur vertrauend der eigenen Macht,
Mich stürzen kühn in die starrende Nacht,
Vollbringen die schrecklich entscheidende That:
Welch gräßlicher Fluch mein Lohn auch sei!
Ich fühle von jeglicher Schuld mich frei. —
Und graute vor mir dem himmlischen Licht,
Und spie das Leben mich schaudernd aus;
In's dunkele Haus
Erschallen die Flüche der Erde nicht.

(Er entfernt sich.)

E. Raupach.

Bruchstück aus Van Dyck.

Dritter Auftritt des fünften Aufzugs.

Auf einer Seite der Eingang einer Kirche, hie und da mit Todtenkränzen und schwarzen Tafeln ländlich verziert, unter einem auf niedrigen Stufen sich erhebenden von vier Säulen getragenen Spitzbogen. Der übrige Raum ist von sehr schattigen Alleen ausgefüllt. Zwischen diesen Gräber und freie Aussicht in die Ferne, welche von der Sonne beglänzt wird.

Zwei Kinder, weiß gekleidet. Nanni und Paola, von Humbrecht begleitet.

Nanni.

Wie ernst und feierlich, wie still und mild!

Paola.

Wie friedlich diese kleinen Kreuze sagen!

Nanni.

Ein jeder Hügel sanfter Ruhe Bild —

Paola (die Hand auf ein Kreuz legend).

Wie manches Herz, das schweres Leid getragen,
Fand sie erst hier, erst, da es ausgeschlagen.
O, wenn auch Lenchen —

(Eine kurze Passage auf der Orgel.)

Nanni.

Horch, der Orgel Ton!
Geöffnet sind die heil'gen Hallen schon —
Sieh', Genien mit Kranz und Lilienstengel —

Paola.

O hold und schön, wie der Verkünd'gungsengel!

Humbrecht.

In der That, Ehrn Thomas hat das gut eingerichtet. Das ist ein Ehrenmann, gnädige Herrschaft! und mit seinen Gedanken schon jetzt mehr im Himmel, als auf Erden, zu Hause.

Knabe zu Paola.

Nimm, holde Fremdlingin, die Krone,
Die hier das Herz beglückt!

Mädchen.

Den Stab, der noch an Gottes Throne
Die reine Unschuld schmückt!

Paola (mit einem Blick zum Himmel).

Nur Eines ist für mich! — Ihr lieben Kinder!
Wie soll ich euch g'nug danken?

(Küßt sie auf die Stirn.)

Nanni.

Schön! recht brav!
Ihr müßt dafür ein freundlich Denkmal haben,
Und — irr' ich nicht, hab' ich zwei Münzen noch,
Zum Krönungsfest des jetz'gen Pabst's geschlagen —

(Nimmt sie aus einem sammt'nen Futteral, das mehrere Münzen zu enthalten scheint.)

Da nehmt! Es steht ein schöner Spruch darauf —

Mädchen.

O wie das blitzt! Großen Dank, lieber Herr! (Zu Paola.) Ihr müßt aber auch die Blumen behalten, schönes Fräulein! wenn ihr uns nicht verachtet —

Paola.

Bleibt hier! bewahrt sie, bis ich wieder komme;
Dann nehm' ich sie; ich fordre sie euch ab.

(Sie gehen in die Kirche. Die Orgel beginnt auf's Neue, man hört sie in angemessenen Sätzen durch den ganzen folgenden Auftritt. Die Kinder setzen sich auf einen Grabhügel; zeigen sich wechselweis die Medaillen, pflücken Blumen u. s. w.)

Vierter Auftritt.

Van Dyck (allein).

Sie sind hinein; sie werden jetzt mich richten!
Doch auch kein Wort, das nach dem Maler fragte,
Ein flücht'ger Blick schien ihn nur zu vermissen!
Ist das in jenem Heimatland der Kunst,
Das sie, die Stolze, so für einzig pries,
Die Weise auch, mit der man Künstler lohnt?
Begnügt man sich an dem, was ihm der Geist
Nach halbem Wahnsinn, gleich der Pythia,
Der Glutdurchzuckten, mächtig eingegeben,
Was er mit heißer Liebe treu vollführt,
Wie an der Diamanten kaltem Schimmer,
An eines Aufzugs thöricht eitlem Prunk,
Das müß'ge Aug' zu weiden, ohne an

Den Meister nur zu denken? Nur durch Blick,
Durch freundlich Lächeln ihm das Werk zu lohnen?
Wie? oder wähnen jene Römerseelen,
Nur ihre Maler sei'n des Namens werth,
Hier tünche man mit Farben bloß die Wände?

Ich kann's nicht glauben! Nein! das Fräulein sprach
Zu klug, zu seelenvoll, zu feurig schön,
Und in des Alten scharfem Adlerblick
Lag was Geheimes, Lauerndes verborgen.
Sein großes Aug' schien doppelt fast; durch das,
Was es zu sagen scheinen wollte, brach
Ein and'rer Sinn hervor, wie hinterm Blitz
Ein zweiter, mehr entfernter, lichtweiß züngelt!
So — ist's denn Absicht, mir, nur eben mir
Verachtung zu beweisen! — Ha, Verachtung!
Du schleichend Gift, durch Gleiches nur zu heilen?
Nur durch ein gleiches — und bei Gott ich will's!
Auch mir seid ihr von nun an nicht vorhanden,
Auch ich kann euch verachtend überseh'n! —
Recht gut, daß mich die inn're Unruh' trieb,
Ein wenig in der Gegend 'rum zu streifen,
Und daß ich hieher mir das Roß bestellt.
Wenn nun die Fremden aus der Kirche treten,
Schwing' ich mich auf, und sprenge leicht von dannen,
Ein frohes Liedchen lustig vor mir trällernd,
Und komm' erst wieder, wenn sie abgereis't. —
Erniedert And're, nur nicht Schüler Rubens!

(Er schrickt zusammen, und verfällt in tiefes Nachsinnen.)

Gott! welchen Namen nannt' ich! und was steht
So plötzlich wieder jener Mann vor mir,
Der zweite Fremde, den ich flüchtig sah,
Die Hochgestalt im feuerfarb'nen Mantel,
Die im Verborg'nen hier zu walten scheint?
Durchdrang mich's doch, als wär' es Rubens Schatten,
Als wär' es Cäsars dräu'nder Geist, ich Brutus!

(Wieder eine Pause vom Orgelspiel ausgefüllt.)

Ich — Brutus? Ha, die Zeiten sind vorüber,
Da ich noch mit des Adlers Fittig flog!
Der Schwalbe gleich bau' ich mein friedlich Nest
An's Halmendach, das Gastrecht mir gewährt —

Noch friedlicher, als sie, ich bleib' im Frost,
Wenn jene nach beglücktern Lenzen eilt!
(Abermals Pause.)
Entweicht von mir, verräth'rische Gedanken!
Ihr stolzen Geister, fort, zum Abgrund fort!
Fühl' ich denn Reue? kann noch immer wanken?
Sprach ich's nicht aus, der Liebe flehend Wort? —
Der Erde Lieblichste wird mich umranken,
In ihrem Arm nur ist des Himmels Port!
Sank nicht selbst er, der Sonnengott, zur Erde,
Und fand sein Glück nur bei der Lämmerheerde?
(Kurze Pause.)
Er war ein Gott, er konnte wiederkehren;
Zum Göttersitz, den sehnend er verließ —
Das nie zu wünschen, wird mich Liebe lehren;
Das Herz allein schafft Höll' und Paradies —
(Starker Orgelton.)
Sie kommen schon! Wird mich ihr Urtheil ehren?
Was hält mich hier? — Und ob mich Niemand pries,
Sei stark, mein Herz! Willst je du ruhig schlagen,
So lerne nun Ernied'rung zu ertragen.
(Er verbirgt sich hinter Bäumen, daß er nur von Zuschauern gesehen werden kann.)

Fünfter Auftritt.

Van Dyck. Nanni, Paola und Humbrecht, aus der Kirche kommend. Die Kinder, welche, als die Fremden schon heraus sind, aufspringen, und an die vorige Stelle treten.

Nanni (feurig).

Ja, sie sind trefflich! Das ist Rubens Gluth,
Ist seine Kraft, mit zartem Sinn vermählt.
Welch eine heil'ge Mutter! — Euer Kind,
Herr Schöffe, hier schon engelgleich verklärt! —
Wie keck des Ritters Scharlachmantel fliegt! —

Humbrecht.

Fast ganz so, Herr Ritter! kam Van Dyck hier zum ersten Male auf das Wirthshaus zugesprengt. Er hat uns ein zwiefach Andenken gestiftet, weil er sich getreu selbst abgebildet hat.

Nanni.

Wie greift das Lichtroß aus! Beim Leib des Herrn!

Das ist kein St. Martin, nein! St. Georg —
Was sag' ich? Michael, der Fürst der Engel,
Wär' es zu nennen, bäumte sich der Drache!

Zu Paola.

Du bist so still?

Paola.

Ich theile dieß Entzücken,
Doch Wehmuth hemmt die Rede mir.

Nanni.

Wie so?

Paola.

Zürnt nicht auf mich! des Jünglings Schwärmerei,
Das Leid des holden Kinds, ließ eure Wünsche
Mir ungerecht, ja grausam selbst erscheinen;
Ich dachte wohl, es stehe noch zu ändern.
Jetzt seh' ich das in ander'm Licht —

Nanni.

Nicht wahr?

Paola.

Jetzt seh' ich's ein — ob's auch mein Herz zerknirscht,
Ich sprech' es aus: Wer hier so Würd'ges schuf,
Was kann er sein in Wälschlands Wunderwelt,
Umringt von Obelisken, Himmelshallen,
Wo Mauern athmen und der Marmor lebt,
Wo sich das Kreuz, ein Sonnenmeer, erhebt,
Und Seraphsklänge auf den Strahlen wallen!
Ja, weinend Kind! ich selbst kann dich nicht retten!
Dein Van Dyck ist sein eigen nicht; der Welt,
Dem Himmel ist des Künstlers Herz verpfändet!
Wo Gott befiehlt, da muß der Mensch gehorchen!

Nanni.

So sah ich dich fast nie bewegt —

Paola.

Nur Ein Mal!

Nur damals, da der stille Fackelzug
Zur Vätergruft den Heißgeliebten trug! —
Ein höh'rer Ruf entriß ihn meinen Armen
Und dieser Erde; auch ein höh'rer Ruf
Entreißt ihr Van Dyck, wenn auch nicht durch Tod!

Nanni.

Erneue nicht den zart verharschten Schmerz;
Wie du dich selbst erhoben, so erhebe
Auch diese Herzen —

(zu Humbrecht)

Schafft den Maler mir,
Schafft mir den Jüngling, daß ich seine Hand
Mit Freuden drücke, und die Schmach versühne,
Womit ich ihn gekränkt. Nicht Hohn und Spott,
Er finde Freundesrath und Vaterliebe!

Sechster Auftritt.

Die Vorigen. Van Dyck.

Van Dyck (mit Künstlerfreude und tiefer Rührung).
Mir ziemt's, die Hand zur Sühne euch zu bieten.
Ihr seid ein edler Greis; nicht Übermuth,
Nicht blinder Haß ließ euch so feindlich handeln.

Nanni (ihm männlich die Hand schüttelnd).
Beim ew'gen Gott nicht! Was ich auch gethan,
Das Edle, Beß're hab ich stets gewollt;
Jetzt weicht Verstellung der Bewunderung.
Ja ihr seid Van Dyck, Rubens größter Schüler! —
Doch, kann ich's bergen, Rubens zürnt auf euch!

Van Dyck.
Und ich verdien' es; ich gesteh' es ein.
Das ist der wunde Fleck in meinem Herzen!
Ich muß ihm niedrig, undankbar erscheinen!

Paola.
Und Helena weint mütterliche Zähren
Um den Verirrten. — O, ganz and're Hoffnung
Hegt' einst ihr Herz von ihres Gatten Freund,
Den Sohn er nannte —.

Van Dyck.
Ha! auch das noch? das?

Nanni.
Könnt ihr noch zaudern?

Van Dyck.
Ich bin nicht mehr mein!
Den Ruf des Ruhms, den innern Trieb zur Kunst
Hat heißer Liebe Allmacht übertäubt.

N a n n i.

Wär' das denn nicht zu ändern, Jüngling?

V a n D y c k.

Nein!

Es ist zu spät, wenn ich auch wollen könnte!
Mein Herz mag sich verzehren, aber nicht
Das Herz des Mädchens, das sich mir vertraut,
Das ich verlockte, das mein Wort empfing! —
Vergiß den Undankbaren, hoher Meister!
Du heißgeliebte Freundin! — Was kann euch
Ein Jüngling sein, der euch so schwer beleidigt? —
S i e kann mich nie vergessen! — D'rum Herr Ritter!
Bedauert mich, wenn ich dess' werth erscheine;
Laßt mich verborgen, doch nicht ehrlos sterben!

Siebenter Auftritt.

Die V o r i g e n. L e n c h e n mit N i c l a s, der einen Reiterhelm trägt.

L e n c h e n.

Komm, guter Niclas! da ist der Herr Ritter.

H u m b r e c h t.

Was soll das vorstellen? Wie, Niclas? — Ungerathenes Kind! hast du ihn d a z u gebracht?

L e n c h e n.

Seid wieder gut, Vater! der kurze Traum, der mich betäubte — er war süß, aber er ist verschwunden. Ich bin euer wie ich stets war; ich will euch gehorchen; ich will Niclas Frau werden, wenn ihn der Herr Ritter wieder befreit!

N a n n i.

Beruh'ge dich! Verlangst du's, bleibt er dein!

V a n D y c k.

Was hast du, Lenchen? sag', was hast du vor?

L e n c h e n (die ihn jetzt erst gewahr wird, erschreckend).

Ach —! auch ihr da —? (Nimmt zärtlich seine Hand.) Zürnt nicht auf mich, lieber Van Dyck, seht mich nicht so befremdet an! Wir müssen uns scheiden. Sie sagen ja, ihr könnt mit mir nicht glücklich werden — mein Gewissen ruft mir zu, auch ich kann es nicht mit euch! Ich bin Niclas Braut — seine Verzweiflung — die Angst seiner Mutter — der Fluch meines Vaters. — Bei Gott! Van Dyck! ich darf, ich kann nicht anders!

Van Dyck (ihre Hand wegschleudernd).
Treulose du!

Nanni.
Erschwert ihr nicht den Kampf!
Sie bringt ihr Glück der Pflicht zum Opfer dar,
Ihr wolltet's nicht der höheren Bestimmung?

Paola.
Der Gottbegabte ist sein eigen nicht,
Der Zukunft und dem Ew'gen ist er heilig!

Nanni.
Dem Glanz der Welt entsagte euer Meister,
Die Mutter zu beweinen, und ihr wollt
Der flücht'gen Leidenschaft, die euch besticht,
Das Höchste opfern? wollt dem edlen Mädchen
An Größe weichen, ihr — einst Rubens Sohn?

Van Dyck
(wie aus einer Betäubung erwachend, zu Lenchen).
Du gibst mich auf? Du selber weichst von mir? —
Und wenn auch, wenn auch — du hast mich geliebt,
Und mein bist du. — Nichts soll dich mir entreißen!

Lenchen.
Van Dyck! ich gebe euch euer Versprechen zurück. Ihr werdet glücklicher sein ohne mich — ich — (wendet sich zu einem Grabhügel) hier, bei der Asche meiner Mutter sei es gelobt, deren letzter Wunsch mich mit Niclas verband — ich werde nie die eurige!

Van Dyck.
So bin ich los, von dir, und von der Welt!

Lenchen.
Erringet das Ziel, das euch ruft, und denkt manchmal, denkt freundlich an das Mädchen zurück, das — (Die Stimme versagt ihr.)

Van Dyck.
Du liebst mich nicht! Dein Herz hat sich gewandt!

Paola.
Nicht also, theurer Freund! geliebter Bruder!
Verkennet sie nicht also! o seid mild!
Ihr brecht das Herz ihr, wie das eure. — O!
Sie weiß es nicht, wie groß und hoch sie steht!

Nanni (heftig).

Sie weicht dem Pflichtgefühl, und ihr —? So geh'!
Verlier' dich denn in deines Wahnsinns Träume,
Entreiß' dem Bräutigam die Braut — den Sohn
Der alten Mutter — und dieß Lamm dem Vater —
Entehre sie — laß mich die Wahrheit sagen —
Und dann verlaß sie! Schweife wüst umher,
Verfolgt von deines Stolzes wildem Trieb,
Von allen Furien der schwarzen That,
Bis dich, verwünscht von jedes Edlen Mund,
Die Schlucht der Wildniß birgt —

Van Dyck (nach einer Pause).

Wohlan, es sei!

(Die Arme nach Nanni ausstreckend.)

Ihr habt mich, Ritter! Ja, ihr habt gesiegt!
Ich muß ja also! Sie will es ja selbst!
Leb' wohl denn, Mädchen! leb' auf ewig wohl!

(Will stürmisch ab.)

Lenchen.

Van Dyck! Eure Hand noch zum Abschiede —!

Paola.

Umarmt sie brüderlich, und — treuer Van Dyck!
Setzt selbst den Brautkranz ihr aufs Haupt. — Ihr Kinder!
Gebt mir nun meine Blumen —

(Es geschieht. Zu Lenchen.)

Knie nieder,
Daß du aus Van Dyck's Hand die Mirt' empfängst.

Lenchen

(kniet schweigend, mit auf die Brust gekreuzten Händen, vor ihm nieder).

Van Dyck (ihr den Kranz aufsetzend).

Sei glücklich, Mädchen, das ich heiß geliebt,
Als eines andern Weib! Leb' wohl! leb' wohl!

Niclas (seine Hand fassend).

Ich konnte euch nie hassen, Herr Van Dyck! und jetzt — ihr seid so brav! behaltet das Mädchen, und laßt mich in die weite Welt!

Van Dyck

(küßt sie auf die Stirn, und legt sie Niclas sanft in die Arme).

Leb' wohl, mein holdes Mädchen! — Und nun fort!
Wo ist mein Roß!

(Zu Humbrecht.)

Schick mein Gepäck mir nach,
Nach Brüssel! Edles Fräulein! Rubens Freund!
Zu Rom seh'n wir uns wieder —!
(Eilt nach dem Hintergrunde.)

Letzter Auftritt.

Vorige. Rubens. Sein Reitknecht, der jetzt ohne Mantel in der vorletzten Couliſſe das Roß vorführt.

Van Dyck.
Was ist das?
Das sind ja Rubens Farben.

Rubens
(vortretend, nimmt das Roß dem Diener ab, und bietet es Van Dyck dar).
Mein verlorner,
Mein neu geschenkter Sohn!
(Sie umarmen sich.)
Dir ist verzieh'n:
Auf's Neu' bring' ich das Roß dir dar zur Reise,
Du bist mein werth —

Van Dyck.
O Rubens! o mein Vater!
Ihr kommt zu mir. — Lebt wohl!

Rubens
(seinen Mantel abnehmend, mit väterlicher Besorgniß).
Nimm auch den Mantel!
Die Abende sind kühl —

Van Dyck (ihn um sich werfend).
O Elias Mantel!
Reiß mich des Meisters Feuerwagen nach! —
Grüßt Helena! Lebt wohl!
(Eilt nach dem Rosse, schwingt sich auf, und verschwindet.)

Fr. Kind.

Bruchstück aus Ernst von Schwaben.

Vierter Aufzug.

Erste Scene.

Schwarzwald. Auf der Höhe die Burg Falkenstein. Im Vorgrund Werner, den schlafenden Ernst im Schooße. Kriegsleute umhergelagert.

Werner.

Er schläft in meinem Schooß, er schläft so sanft,
Vertrauend hat er sich mir angeschmiegt.
O! nur zu sehr hat er mir stets vertraut!
Die Eiche, die ihm sollte Schutz verleihen,
Hat auf sein Haupt den Wetterstrahl gelenkt.
Sein Leben war so schön, so morgenhell,
Bis ich sein Freund und sein Verderber ward.
Ich bin's, der in den wilden Streit ihn riß,
Ich warf ihn in's Gefängniß, ich hab ihn
Geächtet, ich sein Liebesglück zerstört,
Mein Werk ist er, wie er hier vor mir liegt;
Doch er ist immer freundlich, immer treu,
Kein and'rer Vorwurf ward mir je von ihm,
Als diese Blässe seines Angesichts
Und dieser Schmerzenszug in seinem Schlaf.
O könnt' ich ihn mit diesen Armen weit
Hinübertragen in ein glücklich Land,
Wo Friede wohnet und wo Freude blüht,
Wo dem Erwachenden sein schweres Leid
Verschwunden wäre, wie ein böser Traum!

(Adalbert tritt auf.)

Adalbert.

Da liegt er. Ha! wie er dem Vater gleicht,
Als der Erblaßte mir im Arme lag!

Werner.

Tritt sacht auf, Pilger! weck' nicht meinen Freund!

Adalbert.

Laß mir die Wacht bei diesem Schlafenden!
Ich hab' ein altes Recht, die Herzoge
Im Arm zu halten.

W e r n e r.

Wunderlicher Mann!
Wenn man dir tiefer in die Runzeln schaut
Bist du der Adalbert von Falkenstein.

A d a l b e r t.

Wenn du die Locken von der Stirne streichst,
Bist du der Werner, der von Kieburg stammt.

W e r n e r.

Was willst du hier?

A d a l b e r t.

Den Herzog sucht' ich auf.

W e r n e r.

Weißt du, daß er gebannt, geächtet ist?

A d a l b e r t.

Wer solchen Fluch getragen hat, wie ich,
Der bleibt von Acht und Bannstrahl ungeschreckt.
Das eben soll vom Fluche mich befrei'n,
Daß ich dem Ächter öffne meine Burg,
Den sichern Horst, der dort vom Felsen trotzt.

W e r n e r.

Schon hab' ich angeklopft an ihrem Thor,
Der Burgvogt hat den Einlaß uns versagt.

A d a l b e r t.

Ihm übergab ich meiner Väter Haus,
Als ich hinauszog auf die Pilgerschaft.
Und keinem öffnet er, als seinem Herrn.

E r n s t (erwachend).

Wer ist der Mann?

W e r n e r.

Mein Herzog, sei erfreut!
Erhebt euch, ihr Gefährten uns'rer Noth!
Gewonnen ist uns heut der erste Sieg.
Noch schweiften wir im Walde, wie der Wolf,
Noch kreis'ten wir umher, dem Geier gleich,
Der sich nicht setzen darf auf wohnlich Dach,
Und nur der Busch, der auch das Wild behegt,
Und nur die Schlucht, die auch das Raubthier birgt,
War uns Herberge, dieser Mann zuerst

Eröffnet menschliche Behausung uns,
Die Burg dort oben schließet er uns auf,
Und macht uns heimisch in dem schwäb'schen Land.

Ernst.

Wer bist du, der du, selbst ein Pilger, mir
Dem unstät Wandernden, ein Obdach beutst?

Adalbert.

Ich bin der unglücksel'ge Adalbert,
Der seinen Herzog in die Seile warf,
Und der von fünfzehnjähr'ger Pilgrimschaft
Nur dann entsündiget nach Hause kehrt,
Wenn du mit ihm in seine Mauern trittst.
O wende dich nicht ab! Bei diesem Kreuz,
Das noch der Stätte Denkmal ist, auf der
Dein Vater starb und sterbend mir vergab,
Beschwör' ich dich, verschmähe nicht mein Haus!
Du rettest eine Seele.

Ernst.

Hingebeugt
Auf diesen Boden, den dein Blut getränkt,
Umfassend diesen moosbedeckten Stein,
Den in der Mitternacht dein Geist umschwebt,
Klag' ich, geliebter Vater, dir mein Los.
So elend siehst du mich, und so verwaist,
Daß ich zu dem die Zuflucht nehmen muß,
Der dich gemordet.

Werner.

Horch, ein Horn ertönt.
Zur Wehr, ihr Männer! weicht vom Herzog nicht!

Ernst.

Nicht wie zum Angriff naht sich diese Schaar,
Sie schreiten vor im ernsten Trauerzug,
Umflort ist ihr Panier, die Schärpen schwarz.
Das ist Warin, der Schwabens Fahne trägt.

(Warin, an der Spitze einer Kriegsschaar, tritt auf.)

Warin.

Wir treten, Herzog, in geringer Zahl,
Doch tapfern und getreuen Muths zu dir.

Hinunter ins ital'sche Schlachtgefild'
Hat uns dein Bruder Herrmann einst geführt.
Das Banner, das ich trage, wallt' ihm vor
Zu manchem heißen, ehrenvollen Kampf.
Des jungen Helden freute sich das Heer,
Uns Schwaben nur war's auf des Jünglings Stirn'
Ein häßlich Mal, daß er die Würde trug,
Die dir entrissen worden, und ich selbst
Hab' ihm die Fahne mit Verdruß geschwengt.
Nach wohlerfochtnem Siege zogen wir
Hinauf gen Susa, wo die holde Braut,
Des Markgraf's Tochter ihn erwartete.
Da fiel auf uns der Seuche böser Thau,
Die Männer sanken auf den Weg dahin,
Nicht einzeln, nein! in Schwaden hingemäht.
Und nicht erhielt der besten Ärzte Kunst
Des Herzogs junges Leben, zu Trident
Liegt er begraben, seinen Leib hat so
Das Gift verzehret, daß wir selbst sein Herz
Nicht mit uns brachten in das Vaterland.
Noch in der Stunde seines frühen Todes
Berief er mich, und von mir abgewandt,
Damit mir nicht sein Anhauch tödtlich sei,
Sprach er: »Das Banner, das du trägst, Warin,
Bring' meinem Bruder Ernst! für ihn allein
Hab' ich's genommen und bewahrt, für ihn
Hab' ich's mit Ruhm bekränzt.« — Dieß letzte Wort
Ergriff die Herzen. Traurend und beschämt,
Folgt' ihm zu Grab der Unsern kleiner Rest.
Dann setzten wir, gehorsam dem Befehl
Des Sterbenden, sogleich den Heimzug fort.
Noch unterwegs, noch auf dem Alpensteig
Hat uns der Tod gezehntet, manche Leiche
Ward in das Felsgeklüft hinabgestürzt.
Wir aber bringen dir dein brüderlich
Vermächtniß, nimm dieß trauernde Panier!
Führ' uns zum Kampfe, führ' uns rasch voran,
Bevor noch lichter unser Häuflein wird.
Denn der noch jetzo blühend vor dir steht,
Trägt schon vielleicht in sich der Seuche Keim,

Und besser fällt ein Mann in offner Schlacht,
Als daß er auf dem Krankenlager fault.

Uhland.

Bruchstück aus dem goldenen Vließ.

Medea.

Zweiter Aufzug.

(Halle in Kreons Königsburg zu Korinth.)

Kreusa (sitzend), Medea (auf einem niedern Schämel vor ihr, eine Leier in ihrem Arme; sie ist griechisch gekleidet).

Kreusa.

Hier diese Saite nimm, die zweite, diese!

Medea.

So also?

Kreusa.

Nein. Die Finger mehr gelös't.

Medea.

Es geht nicht.

Kreusa.

Wohl, wenn du's nur ernstlich nimmst.

Medea.

Ich nehm' es ernstlich, doch es gehet nicht.

(Sie legt die Leier weg, und steht auf.)

Nur an den Wurfspieß ist die Hand gewöhnt,
Und an des Waidwerks ernstlich rauh Geschäft!

(Ihre rechte Hand bis dicht vor die Augen hebend.)

Daß ich sie strafen könnte, diese Finger, strafen!

Kreusa.

Wie du nun bist! Da hatt' ich mich gefreut,
Daß du ihn überraschen solltest, Jason,
Mit deinem Lied.

Medea.

Ja so, ja, du hast Recht.
Darauf vergaß ich. Laß noch 'mal versuchen!
Es wird ihn freuen, meinst du, wirklich freuen?

Kreusa.

Gewiß! Er sang das Liedchen noch als Knabe,
Als er bei uns, in unserm Hause war.

So oft ich's hörte, sprang ich fröhlich auf,
Denn immer war's das Zeichen seiner Heimkehr.

Medea.

Das Liedchen aber?

Kreusa.

Wohl, so hör' mir zu.
Es ist nur kurz, und eben nicht so schön,
Allein er wußt' es gar so hübsch zu singen,
So übermüthig, trotzend, spöttisch fast.
O ihr Götter,
Ihr hohen Götter!
Salbt mein Haupt,
Wölbt meine Brust;
Daß den Männern
Ich obsiege,
Und den zierlichen
Mädchen auch.

Medea.

Ja, ja, sie haben's ihm gegeben!

Kreusa.

Was?

Medea.

Des kurzen Liedchens Inhalt.

Kreusa.

Welchen Inhalt?

Medea.

Daß den Männern er obsiege,
Und den zierlichen Mädchen auch.

Kreusa.

Daran hatt' ich nun eben nie gedacht.
Ich sang's nur nach, wie ich's ihn singen hörte.

Medea.

So stand er da an Kolchis fremder Küste;
Die Männer stürzten nieder seinem Blick,
Und mit demselben Blick warf er den Brand
In der Unsel'gen Busen, die ihn floh,
Bis, lang verhehlt, die Flamme stieg empor,
Und Ruh und Glück und Frieden prasselnd sanken,

Gleich einer weißen Taube, schwebest du,
Die Flügel breitend, über dieses Leben,
Und netzest keine Feder an dem Schlamm,
In dem wir ab uns kämpfend, mühsam weben.
Senk' einen Strahl von deiner Himmelsklarheit
In diese wunde, schmerzzerriß'ne Brust;
Was Gram, und Haß und Unglück hingeschrieben,
O lösch es aus mit deiner frommen Hand,
Und setze deine reinen Züge hin!
Die Stärke, die mein Stolz von Jugend war,
Sie hat im Kampfe sich als schwach bewiesen:
O lehre mich, was stark die Schwäche macht.

(Sie setzt sich auf den Schämel zu Kreusens Füßen.)

Zu deinen Füßen will ich her mich flüchten,
Und will dir klagen, was sie mir gethan;
Will lernen, was ich lassen soll und thun.
Wie eine Magd will ich dir dienend folgen;
Will weben, an dem Webstuhl, früh zur Hand:
Und alles Werk, das man bei uns verachtet,
Den Sclaven überläßt und dem Gesind,
Hier aber übt die Frau, und Herrin selbst;
Vergessend, daß mein Vater Kolchis König,
Vergessend, daß mir Götter sind als Ahnen,
Vergessend, was gescheh'n und was noch droht —

(aufstehend, und sich entfernend)

Doch das vergißt sich nicht.

Kreusa (ihr folgend).

Was ficht dich an?

Was Schlimmes auch in früh'rer Zeit gescheh'n,
Der Mensch vergißt's, ach, und die Götter auch.

Medea (an ihrem Halse).

Meinst du? O, daß ich's glauben könnte, glauben!

(Jason kömmt.)

Kreusa (sich gegen ihn wendend).

Hier dein Gemahl. Sieh, Jason, wir sind Freunde.

Jason.

So, so.

Medea.

Sei mir gegrüßt. — Sie ist so gut,
Sie will Medeens Freundin sein und Lehrerin.

Jason.

Viel Glück zu dem Versuch!

Kreusa.

Was bist du ernst?
Wir wollen hier recht frohe Tage leben!
Ich, meine Sorge zwischen meinen Vater
Und euch vertheilend; du und sie, Medea —

Jason.

Medea!

Medea.

Was gebeutst du, mein Gemahl?

Jason.

Sahst du die Kinder schon?

Medea.

Ach ja, nur erst.

Jason.

Sieh doch noch einmal!

Medea.

Nur kaum erst war ich dort.

Jason.

Sieh doch, sieh doch!

Medea.

Wenn du es willst.

Jason.

Ich wünsch' es.

Medea.

Wohl, ich gehe. (ab.)

Kreusa.

Was sendest du sie fort? Sie sind ja wohl!

Jason.

Ach! — So, nun ist mir leicht, nun kann ich athmen!
Ihr Anblick schnürt das Inn're mir zusammen,
Und die verhehlte Qual erwürgt mich fast.

Kreusa.

Was hör' ich? O ihr allgerechten Götter!
So spricht nun er, und so sprach vorher sie.
Wer sagte mir denn: Gatten liebten sich?

Jason.

Ja wohl! wenn nach genützter Jugendzeit
Der Jüngling auf ein Mädchen wirft den Blick,
Und sie zur Göttin macht von seinen Wünschen.
Er späht nach ihrem Aug', ob es ihn trifft,
Und trifft's ihn, ist er froh in seinem Sinn;
Zum Vater geht er und zur Mutter hin,
Und wirbt um sie, und jene sagen's zu.
Da ist ein Fest, und die Verwandten kommen,
Die ganze Stadt nimmt an dem Jubel Theil.
Mit Kränzen reich geschmückt und lichten Blumen,
Führt er die Braut zum Tempel und Altar.
Erröthend und in holdem Schauer bebend
Vor dem, was sie doch wünscht, tritt sie einher;
Der Vater aber legt die Hände auf,
Und segnet sie und ihr entfernt Geschlecht.
Die so zur Freite geh'n, die lieben sich:
Mir war es auch bestimmt, doch kam es nicht!
Was hab ich denn gethan, gerechte Götter!
Daß ihr mir nahmt, was ihr dem Ärmsten gebt,
Ein Schmerz-Asyl an seinem eignen Herd,
Und zur Vertrauten, die ihm angetraut!

Kreusa.

So hast du nicht gefreit, wie and're freien?
Der Vater hob die Hand nicht segnend auf?

Jason.

Er hob sie auf, doch mit dem Schwert bewaffnet,
Und statt des Segens gab er uns den Fluch.
Allein ich hab' ihm's tüchtig rückgegeben;
Sein Sohn ist todt, er selber stumm und todt,
Sein Fluch nur lebt — zum mind'sten scheint es so!

Kreusa.

Wie können wen'ge Jahre doch verwandeln!
Wie warst du sanft, und wie bist du so rauh!
Ich selber bin dieselbe, die ich war;
Was damals ich gewollt, will ich noch jetzt,
Was da mir gut erschien, erscheint mir's noch,
Was tadelnswerth, muß ich noch jetzo tadeln;
Mit dir scheint's anders.

Jason.

Ja, du triffst den Punct!
Es ist des Unglücks eigentliches Unglück,
Daß selten d'rin der Mensch sich rein bewahrt.
Hier gilt's zu lenken, dort zu biegen, beugen,
Hier rückt das Recht ein Haar und dort ein Gran,
Und an dem Ziel der Bahn steht man ein And'rer,
Als der man war, da man den Lauf begann;
Und dem Verlust der Achtung dieser Welt
Fehlt noch der einz'ge Trost, die eig'ne Achtung.
Ich habe nichts gethan, was schlimm an sich,
Doch viel gewollt, gemocht, gewünscht, getrachtet;
Still zugesehen, wenn es And're thaten;
Hier Übles nicht gewollt, doch zugegriffen
Und nicht bedacht, daß Übel sich erzeuge;
Und jetzt steh' ich, vom Unheilsmeer umbrandet,
Und kann nicht sagen: ich hab's nicht gethan!
O Jugend, warum währst du ewig nicht?
Beglückend Wähnen, seliges Vergessen,
Der Augenblick des Strebens Wieg' und Grab!
Wie plätschert' ich im Strom der Abenteuer,
Die Wogen theilend mit der starken Brust:
Doch kommt das Mannesalter ernst geschritten,
Da flieht der Schein; die nackte Wirklichkeit
Schleicht still heran, und brütet über Sorgen.
Die Gegenwart ist dann kein Fruchtbaum mehr,
In dessen Schatten man genießend ruht,
Sie ist ein unangreifbar Samenkorn,
Das man vergräbt, daß eine Zukunft sprosse.
Was wirst du thun? wo wirst du sein und wohnen?
Was wird aus dir? Und was aus Weib und Kind?
Das fällt uns an, und quält uns ab und ab.

(Er setzt sich.)

Kreusa.

Was sorgst du denn? es ist für dich gesorgt.

Jason.

Gesorgt? O ja, wie man dem Bettler wohl
Den Napf mit Abhub an die Schwelle reicht.
Bin ich der Jason und brauch' And'rer Sorge?
Muß unter fremden Tisch die Füsse setzen,

Mit meinen Kindern betteln geh'n zu fremdem Mitleid?
Mein Vater war ein Fürst, ich bin es auch;
Und wer ist der, dem Jason sich vergleicht?
Und doch —

(Er ist aufgestanden.)

Ich kam den lauten Markt entlang
Und durch die weiten Gassen eurer Stadt —
Weißt du noch, wie durch sie ich prangend schritt,
Als ich vor jenem Argonautenzug
Hieher kam, von euch Abschied noch zu nehmen?
Da wallten sie in dicht gedrängten Wogen
Von Menschen, Wagen, Pferden, bunt gemengt,
Die Dächer trugen Schauende, die Thürme,
Und wie um Schätze stritt man um den Raum.
Die Luft ertönte von dem Zimbel-Lärm,
Und von dem Lärm der Heil zuschrei'nden Menge;
Dicht drängt sie sich rings um die edle Schar,
Die, reich geschmückt, in Panzers hellem Leuchten,
Der Mindeste ein König und ein Held,
Den edlen Führer ehrfurchtvoll umgaben;
Und ich war's, der sie führte, ich ihr Hort,
Ich, den das Volk in lautem Jubel grüßte. —
Jetzt, da ich durch dieselben Straßen ging,
Traf mich kein Aug', kein Gruß, kein Wort!
Nur als ich stand, und rings her um mich sah,
Meint' Einer, es sei schlechte Sitte, so
In Weges Mitte steh'n und And're stören.

Kreusa.

Du wirst dich wieder heben, wenn du willst.

Jason.

Mit mir ist's aus. Ich hebe mich nicht mehr.

Kreusa.

Ich weiß ein Mittel, wie dir's wohl gelingt.

Jason.

Das Mittel wüßt ich wohl, doch schaffst du mir's?
Mach', daß ich nie der Väter Land verlassen,
Daß ich bei euch hier in Korinthos blieb;
Daß ich das Vließ, ich Kolchis nie geseh'n,
Ich nie gesehen sie, die nun mein Weib.

Mach', daß sie heimkehrt in ihr fluchbelad'nes Land,
Und die Erinn'rung mitnimmt, daß sie da gewesen;
Dann will ich wieder Mensch mit Menschen sein.

Kreusa.

Das wär's allein? Ich weiß ein and'res Mittel:
Ein einfach Herz und einen stillen Sinn.

Jason.

Ja, wer von dir das lernen könnte, Gute!

Kreusa.

Die Götter geben's jedem, der nur will;
Auch dir war's einst, und kann es wieder werden.

Jason.

Denkst du noch manchmal unsrer Jugendzeit?

Kreusa.

Gar oft und gern erinnr' ich mich an sie.

Jason.

Wie wir Ein Herz, und Eine Seele waren.

Kreusa.

Ich machte milder dich, und du mich kühn.
Weißt du, wie ich den Helm auf's Haupt mir setzte?

Jason.

Er war zu weit, du hieltst ihn, sanft geduckt,
Mit kleinen Händen ob den goldnen Locken.
Kreusa, es war eine schöne Zeit!

Kreusa.

Und wie mein Vater sich darüber freute.
Er nannt' uns scherzend Bräutigam und Braut.

Jason.

Es kam nicht so.

Kreusa.

Wie Manches anders kommt,
Als man's gedacht. Allein was thut's?
Wir wollen d'rum nicht minder Freunde sein!
(Medea kömmt zurück.)

Medea.

Die Kleinen sind besorgt.

Jason.

Nun, es ist gut. (fortfahrend)

Die schönen Orte uns're Jugendlust,
An die Erinn'rung knüpft mit leisen Fäden,
Ich habe sie durchgangen, da ich kam,
Und Brust und Lippen kühlend eingetaucht
Im frischen Born der hellen Kinderzeit.
Ich war am Markt, wo ich den Wagen lenkte,
Das rasche Roß dem Ziel entgegen trieb,
Den Faustschlag wechselnd mit dem Gegner rang;
Indeß du standst und sahst, erschrackst und zürntest,
Um meinetwillen jedem Gegner feind.
Ich war im Tempel, wo vereint wir knieten,
Hier nur allein einander uns vergessend,
Und uns're Lippen zu den Göttern sandten.
Aus Zweier Brust ein einzig, einig Herz.

Kreusa.

So weißt du denn das alles noch so gut?

Jason.

Ich sauge Labung d'raus mit vollen Zügen.

Medea

(die still hingegangen ist, und die weggelegte Leier ergriffen hat).

Jason, ich weiß ein Lied.

Jason.

Und dann der Thurm!
Weißt du den Thurm dort an der Meeresküste,
Wo du mit deinem Vater standst und weintest,
Als ich das Schiff bestieg zum weiten Zug?
Ich hatte da kein Aug' für deine Thränen,
Denn nur nach Thaten dürstete mein Herz.
Ein Windstoß löste deinen Schleier los
Und warf ihn in die See, ich sprang darnach,
Und trug ihn mit mir fort, dir zum Gedächtniß.

Kreusa.

Hast du ihn noch?

Jason.

Denk' nur so manches Jahr
Verging seitdem, und nahm dein Pfand mit sich:
Der Wind hat ihn verweht.

Medea.

Ich weiß ein Lied.

Jason.

Du riefst mir damals zu: Leb' wohl, mein Bruder!

Kreusa.

Und jetzt ruf' ich: mein Bruder, sei gegrüßt!

Medea.

Jason, ich weiß ein Lied.

Kreusa.

Sie weiß ein Lied,
Das du einst sangst; hör' zu, sie soll dir's singen.

Jason.

Ja so! Wo war ich denn? Das klebt mir an
Aus meiner Jugendzeit, und spottet meiner,
Daß gern ich manchmal träumen mag und schwatzen
Von Dingen, die nicht sind, und die nicht werden;
Denn wie der Jüngling in der Zukunft lebt,
So lebt der Mann mit der Vergangenheit,
Die Gegenwart weiß keiner recht zu leben.
Da war ich jetzt ein thatenkräft'ger Held,
Und hatt' ein liebes Weib, und Gold und Gut,
Und einen Ort, wo meine Kinder schlafen.

(Zu Medea.)

Was also willst du denn?

Kreusa.

Ein Lied dir singen,
Das du in deiner Jugend sangst bei uns.

Jason.

Und das singst du?

Medea.

So gut ich kann.

Jason.

Ja wohl!
Willst du mit einem armen Jugendlied
Mir meine Jugend geben und ihr Glück?
Laß das! Wir wollen an einander halten,
Weil's einmal denn so kam, und wie sich's gibt,
Doch nichts von Liedern und von derlei Dingen!

Kreusa.

Laß sie's doch singen! Sie hat sich geplagt
Bis sie's gewußt, und nun —

Jason.

So singe, sing!

Kreusa.

Die zweite Saite weißt du noch?

Medea

(mit der Hand schmerzlich über die Stirne streichend).

Vergessen!

Jason.

Siehst du, ich sagt' es wohl, es geht nun nicht!
An and'res Spiel ist ihre Hand gewohnt:
Den Drachen sang sie zaub'risch in den Schlaf,
Und das klang anders, als dein reines Lied.

Kreusa (einflüsternd).

O ihr Götter!
Ihr hohen Götter!

Medea (nachsagend).

O ihr Götter —
Ihr hohen, ihr gerechten, strengen Götter!

(Die Leier entfällt ihr, sie schlägt beide Hände vor die Augen.)

Kreusa.

Sie weint. Wie kannst du doch so hart sein und so wild.

Jason (sie zurückhaltend).

Laß sie! Kind, du versteh'st uns Beide nicht!
Es ist der Götter Hand, was sie nun fühlt;
Auch hier gräbt sie, auch hier mit blut'gen Griffen.
Greif' du nicht in der Götter Richteramt!
Hätt'st du sie dort geseh'n im Drachenforst,
Wie sie sich mit dem Wurm zur Wette bäumte,
Voll Gift der Zunge Doppelpfeile schoß,
Und Haß und Tod aus Flammenaugen blickte;
Dein Busen wär' gestählt ge'n ihre Thränen.
Nimm du die Leier, und sing mir das Lied,
Und bann' den Dämon, der mich würgend quält,
Du kannst's vielleicht, doch jene nicht.

Kreusa.

Recht gern.

(Sie will die Leier aufheben.)

Medea
(ihren Arm ober der Hand fassend, und sie abhaltend).
Halt ein!
(Sie hebt mit der andern Hand die Leier auf.)

Kreusa.
Recht gern, spielst du es selber.

Medea.
Nein!

Jason.
Gibst du sie nicht denn?

Medea.
Nein!

Jason.
Auch mir nicht?

Medea.
Nein!

Jason
(hinzutretend, und nach der Leier greifend).
Ich aber nehme sie.

Medea
(ohne sich vom Platz zu bewegen, die Leier zurückziehend).
Umsonst!

Jason
(ihre zurückziehende Hand mit der seinigen verfolgend).
Gib!

Medea
(die Leier im Zurückziehen zusammendrückend, daß sie krachend zerbricht).
Hier!
Entzwei!
(Die zerbrochene Leier vor Kreusa hinwerfend.)
Entzwei die schöne Leier!

Kreusa (entsetzt zurückfahrend).
Todt!

Medea (rasch umblickend).
Wer? — Ich lebe! — lebe!
(Sie steht da, hoch emporgehoben, vor sich hinstarrend.)
(Von außen ein Trompetenstoß.)

Jason.

Ha, was ist das? — Was stehst du siegend da?
Dich freut noch, glaub' ich, dieser Augenblick.

Grillparzer.

Bruchstück aus dem Bilde.

Fünfter Auftritt des dritten Aufzugs.

(Zimmer im Schlosse des Grafen Nord.)

Der Marchese. Der Maler.

Marchese
(nachdem er sinnend einige Male auf und ab gegangen).

Nicht mit dem Meister um des Bildes Preis,
Nein, mit dem Menschen nur um Menschenglück,
Hab' ich zu unterhandeln, und ich hoffe,
Je offner ich dabei zu Werke gehe,
Um desto mehr sollt dankbar ihr erkennen,
Daß ich euch ausgezeichnet durch Vertrau'n.

Maler.

Ihr macht mich sehr begierig, Herr Marchese,
Vertrauen ist ein köstliches Geschenk,
Jedoch ich kann es wieder euch erstatten.

Marchese.

Sagt mir, ist meines Hauses Glück euch werth?

Maler.

Fragt Leonhard, er wird euch Antwort geben.

Marchese.

Ich weiß, ihr habt nicht bloß die Bahn der Kunst,
Ihr habt den Weg durch's Leben ihn geführt,
Und was er ist, verdankt er eurer Sorge.
Abtragen wird er seine große Schuld,
Das Schicksal hat dazu ihn ausgestattet.

Maler.

Was ich ihm gab, nur das geb' er mir wieder,
Die Liebe! nur, wozu ich ihn erzogen,
Das werd' er immer inniger, mein Sohn!
Laßt mir nur Theil an ihm, gewährt auf euch
Mir auch ein Recht, und ich bin hochbelohnt!

Marchese.

Ihr könnt euch durch ein leichtes Opfer bald
Ein noch viel größ'res Recht auf uns erwerben. —
Es ist ein zart Verhältniß zwischen euch
Und Leonhard, ihr wollt euch nimmer trennen;
Doch, wenn nun unser aller Glück und Friede
Die Trennung heischte, würdet ihr dann zögern?

Maler.

Ist dieß das leichte Opfer? — Wessen Herz
Schlägt freudiger, wenn er mich scheiden sieht?
Wer sitzt zu Rathe, wo man dieß verlangt?

Marchese.

Wohlan, ich will mich deutlicher erklären.
Der Ritter will mit euch nach Deutschland ziehn,
Um einen Maler, Namens Anton Lenz,
Dort aufzusuchen. Wißt ihr, wo er lebt?

Maler.

Ich weiß es, ja!

Marchese.

Ist seines Herzens
Geschichte euch bekannt? —

Maler.

Er ist mein Freund,
Wir haben kein Geheimniß vor einander.

Marchese.

So hat er wohl von einer Jugendliebe
Zu einem schönen Fräulein hohen Standes
Euch auch erzählt, wie man ein Ammenmährchen
In spätern Jahren fröhlich wiederholt.

Maler.

Kein Mährchen dünkt ihm diese frühe Liebe:
Sie ist die Fabel seines ganzen Seins,
Die Folie seiner Phantasie und Kunst,
Der Engel, der ihn rein durch's Leben führte.

Marchese.

Ihr kennt ihn sehr genau und sprecht sehr warm.
Gewiß, er sagt' euch auch des Fräuleins Namen.

Maler.

Kamilla nannt' er die Geliebte.

M a r ch e s e.

Ja!

Kamilla! Wißt denn, das ist meine Tochter,
Mein Kind, nach dessen köstlichem Besitz
Der Kühne strebte; kaum gelang es mir,
Das thörichte Verhältniß zu zerreißen.

M a l e r.

Hat Glück es euch gebracht, daß ihr's zerrißt?
Habt ihr dem Herzen eurer Tochter auch
Ersetzen können, was ihr ihm genommen?

M a r ch e s e.

Die Saat des Bösen wuchert, doch ich habe
Sie nicht gestreut; sie fängt aufs Neue jetzt
Zu keimen an; meint ihr es gut mit uns,
So schafft mit mir, daß wir sie unterdrücken.

M a l e r.

Wie soll ich das? —

M a r ch e s e.

Ihr müßt des Grafen Reise
Nach Deutschland hintertreiben. Ihr begreift,
Von einem Bunde meiner Tochter mit
Dem Maler kann die Rede nimmer sein.

M a l e r.

Noch faß' ich's nicht! Ich glaubte, eine Liebe,
Die jede Probe treu bestanden,
Erlange endlich doch der Ahnen Recht.

M a r ch e s e.

Wer in des Glückes Schooß sitzt, der mag eher
Sich über jene Kluft des Standes beugen,
Um einen Niedern zu sich aufzuzieh'n.
Doch wer, wie ich, sich aus dem tiefsten Schatten
Des Unglücks wieder an das Licht darf stellen,
Der schau nur über sich, und nicht hinab,
Und zeige, daß sein Stolz durch nichts gebeugt.
Wohl würden meine Feinde lächelnd sagen:
Der stolze Mann hat Gott gedankt, daß er
Die blinde Tochter einem armen Maler
Vermählen konnte! — Nein, das kann nicht sein! —

Maler.

Mein Freund ist nicht so arm, als ihr es glaubt,
Und darf ein Name, den vielleicht die Kunst
Für spätere Geschlechter aufbewahrt,
Wenn mancher Stammbaum schon verloschen ist,
Darf er sich dreist nicht neben euren stellen?

Marchese (stolz).

Darauf erlaßt die Antwort mir.

Maler.

Nun, so sprecht,
Hat denn ein Herz, das seine heil'ge Liebe,
Sein Glück der Kindestreu' zum Opfer brachte,
Das selbst das strenge Schicksal frei gesprochen,
Hat es nicht endlich eine freie Wahl? —
Wollt ihr des Andern Blüthenhain zerstören,
Um euch ein stolzes Grabmal aufzubau'n?
Faßt euch kein Schauder, seht ihr euer Werk,
Die blindgeweinten Augen eures Kindes,
Die weinen sollen, weinen, bis der Staar
Des Todes auch das eure überzieht?

Marchese.

Ihr haltet mich für hart, ich bin es nicht!
Ihr seid des Freundes Anwalt, ich bin Vater!
Sie soll nicht weinen, glücklich wird sie sein;
Es reicht ein edler, ebenbürt'ger Mann
Dem blinden Weibe seine Hand und Liebe.

Maler.

Wie? einem Andern soll sie angehören?
Wer ist der Kühne? —

Marchese.

Unser Freund, der Graf.

Maler.

Der Ritter, mit dem Kreuz auf seinem Herzen?

Marchese.

Er wirft es ab.

Maler.

Die Gattin seines Bruders?

Marchese.

Der heil'ge Vater hat ihn dispensirt.

Maler.

Nein! nein! Das ist nicht! Warum täuscht ihr mich?
Es kann nicht sein! Er will ja selbst hineilen,
Dem Hoffnungslosen neuen Trost zu bringen.

Marchese.

Die Schwärmerei ist zu den schwersten Opfern,
Obgleich sie Niemand fordert, viel bereiter,
Als daß sie Glück durch eig'nes Glück gewähre.
Dem Grafen war mein Kind zuerst bestimmt,
Da drängt der Bruder sich in seine Rechte,
Und willig bringt er ihm die eig'ne Liebe
Und unser Glück zum Opfer.

Maler.

Damals schon?
Er hat geliebt, und doch das Kreuz genommen? —

Marchese.

Und jetzt nach langem Schweigen, stillem Dulden,
Jetzt, da er trotz der köstlichen Präbenden,
Des deutschen Kreuzes sich entäußern will,
Da ihm des Pabstes Segen selbst nicht fehlt,
Da er Kamilla's innigstes Vertrau'n,
Der Liebe Pfeiler und des Glücks besitzt,
Da nach der langen öden Fahrt durch's Leben
Er endlich die Geliebte darf umfassen,
Da er uns allen eine Heimath bietet,
Und schon mit ihren Kränzen, ihren Gaben,
Die frohen Götter auf der Schwelle steh'n,
Und sich die alte Freundschaft uns'rer Häuser
Mit unsrer Kinder Liebe endlich eint;
Da steigt das Trugbild früher Leidenschaft,
Wie ein Gespenst aus der Vergangenheit
Herauf, und scheucht die Gäste aus einander.
Und ihr habt es herauf beschworen! Ihr! —
Denn eh' ihr kam't, war meiner Tochter Herz
So ruhig, so ergeben war ihr Sinn; —
Allein ihr seid mit ihm aus Einer Schule,
Ihr kommt daher, wo diese Lieb' entstand,
Wie sollte die Erinn'rung nicht geschäftig
Den Funken schnell zur Flamm' anfachen wollen;

Und nun erzählt ihr unberufen selbst
Dem Grafen, daß der Maler Lenz noch lebt,
Und gießt das Öhl leichtsinnig in die Glut!

Maler.

Ja! ja! — Er liebt sie! — Alles wird mir klar! —
O ich Verblendeter! — Ich konnt' es längst
In seinem Herzen lesen! — Hat denn er
Euch seine Liebe selbst gestanden?

Marchese.

Ja!

Und meinen Segen gab ich ihm! — Doch statt
Mit diesem Talisman Kamilla's Hand,
Der Willenslosen, rasch sich zu gewinnen,
Macht er sich zum Vertrauten ihrer Thorheit,
Führt das Geheimniß ihrer Leidenschaft,
Das scheu verborgene, hinaus an's Licht,
Und wie ein Weib, das für ein fremdes Kind
In Raserei die eig'nen Kinder opfert,
Zerstört er seine Liebe, meine Hoffnung,
Zertritt die schönen Blüthen unsers Glücks,
Und stellt nun gegen mich sich in die Schranken!

Maler.

Du großes Herz! In Sieg und Liebe groß!
Auf welcher Seite darf ich für dich streiten?

Marchese.

Ehrt ihr den Grafen?

Maler.

Wie ein Heiliger,
So mild und groß steht er vor meiner Seele.

Marchese.

Und glaubt ihr nicht, daß meiner blinden Tochter
An seiner Hand ein sonnenheller Tag
Des Glückes aufgeh'n würde?

Maler.

Fragt mich nicht.

Marchese.

Ich setz' in euch Vertrau'n. Sagt, glaubt ihr's nicht? —

Maler.

Ich glaub' es — wär ihr Herz von Liebe frei! —

Marchese.

Das Herz vergißt, stellt sich das Grab dazwischen,
Denn über dieß Gebirge steigt kein Wunsch. —
Es sucht sich diesseits eine neue Liebe,
Und tröstet sich mit der Unmöglichkeit,
Die Todten zu erwecken.

Maler.

Ja, die Todten!
Allein, der Maler Lenz ist ja nicht todt!

Marchese.

Er ist's! Sobald ihr sprecht: er sei gestorben! —
Es lügt sich manches Todte in das Leben,
Uns mit Gespenster-Armen zu umfassen;
So mag das Leben auch den Tod belügen,
Daß er sich zu uns als Versöhner stelle.

Maler.

O was verlangt ihr! — Scheint es euch so leicht,
Ein liebend Herz lebendig zu begraben? —

Marchese.

Lebendig? — War er längst nicht für uns todt?
Nur die Gewißheit fehlt, dann wird ihr Herz
Ihn erst betrauern, dann sich still ergeben,
Dann ist kein Kampf mehr zwischen Kind und Vater,
Dann steht kein Götze vor dem Grafen mehr,
Der seiner Liebe blut'ges Opfer heischt,
Dann sind wir alle glücklich!

Maler.

Alle glücklich?
Auch eure Tochter? — Auch der arme Lenz? — —

Marchese.

Er ist nicht minder glücklich, als er's war!
Verliert er denn ein Glück, das er besaß?
Gibt ihm die Lust dazu ein Recht darauf?
Und meine Tochter? — Wohl, ich setz' euch jetzt
An meine Stelle; glaubt, ihr wär't der Vater,
Ihr solltet wählen für des Kindes Glück:
Hier steh'n die beiden Männer, eure Freunde;
Werft auch des Schicksals reiche Gaben weg,
Nehmt ihnen Stand und Namen, laßt sie nur

Mit ihrem Werth als Menschen vor euch steh'n;
Wer hat von beiden treuer sie geliebt?
Wer hat durch größ're Opfer sich ein Recht
Auf ihre Hand erworben? — Prüft und wählt!

M a l e r.

O fragt mich nicht! — Laßt eure Tochter wählen!

M a r c h e s e.

Soll ich den schweren Kampf ihr nicht ersparen?
Soll sie das alles wissen, was uns klar,
Und dann sie fragen müssen, ob sie wohl
Im Stande wär', des Grafen Herz zu brechen,
Im Augenblick, wo sich's ihr opfern will?
Wär' euer Freund, der Maler, doch zugegen,
Ich möcht' ihn fragen: ob er wohl sein Glück
Aus solchen Trümmern, ohne Vatersegen —
Mit keckem Muth sich aufzubauen wagte?
Ob er, liebt' er mein Kind noch wahr und rein,
Nicht jener höhern Liebe still sich neigt? —

M a l e r (in Gedanken verloren).

Zum Altar führt man die bekränzten Opfer. —
(Nach oben zeigend.)
Der hohe Priester wählt das reinste aus! —.

M a r c h e s e.

Erfüllt die Wünsche eines Vaters! Seht,
So bittend stand ich noch vor keinem Menschen!
In eurer Hand ruht unser Glück und Friede.
Sprecht, er sei todt! Hört ihr? Er sei gestorben!
Wollt ihr? — Hier hättet ihr es erst erfahren!
Versprecht es mir!

M a l e r.

Fahr' wohl du armes Herz!
Hier meine Hand! Der Maler Lenz — ist — todt! —

M a r c h e s e.

Ihr gebt durch dieses Wort uns neues Leben!
Ich dank euch! — Doch erfüllt noch eine Bitte.

M a l e r.

Was hätt' ich jetzt noch zu versagen? —
Sprecht!

Marchese.

Verlaßt uns bald! So lang' ihr noch zugegen,
Steht die Erinn'rung meiner Tochter näher,
Und Schmerz und Sehnsucht stillen schwerer sich.
Doch mit euch zieh'n die alten Bilder fort,
Die Wetterwolken, die den Sturm erregt,
Und ist das Band nur erst geschlossen, das
Den Grafen mir zum Eidam gibt, dann mögt
Ihr wieder uns besuchen.

Maler.

Sorget nicht!
Ich werde geh'n, und nimmer wiederkehren!

Marchese.

Ihr seid ein wack'rer Mann! Jetzt rasch an's Werk!
Berichtet eures Freundes Tod dem Grafen,
Gebt eurer schnellen Reise einen Grund;
Ich will mit Julien sprechen, denn durch sie
Erfahr' Kamilla, was sie wissen soll.
Ich werde mich auf euch dabei berufen.

Maler.

Auf mich? — Ja! — Gut! — Beruft euch nur auf mich.
Sagt ihr — sagt ihr — ich ließe sie beschwören
Zu schweigen! Und was sie jetzt hört, zu glauben!

Marchese.

Und nun mein Freund, gewährt die letzte Bitte!
Ich will nicht euer träger Schuldner bleiben,
Was ich von euch erbat, wollt' ihr gewähren,
Wohlan, so fordert auch von mir den Lohn!

Maler.

Behaltet ihn, ihr seid für mich zu arm! —
Der Maler Lenz wird mich schon selbst bezahlen,
Daß ich sein Todtengräber bin! — Zu ihm
Will ich hineilen, will mich zu ihm betten,
Und ihn festhalten in der kalten Gruft!

Marchese.

Kein Grab! — Ihr schwärmt'! Das Leben steht euch offen! —
Seid ihr zu stolz den Lohn von mir zu fordern,
Will ich euch selbst den gold'nen Schlüssel reichen,
Der überall des Lebens Pforten öffnet. (ab.)

Sechster Auftritt.

Der Maler (allein).

Hatt' ich nicht tief und sicher dich gebettet,
Du armer Lenz? — Was bist du denn erwacht?
Der liebe Morgen tagt noch lange nicht!
Nur Träume haben dich im Schlaf gestört! —
Still, weine nicht! Schlaf ruhig wieder ein! —

(Nach einer Pause.)

Muß das so sein? — Herz, frage nicht, es muß —
Vollende deiner Wallfahrt Tagewerk,
Versöhn' den Vater endlich mit der Tochter!
Gib jener heil'gen Liebe neues Leben,
Die du im eig'nen Rausche nicht erkannt,
Obgleich sie sich zum Opfer für dich stellte;
Ihr folgt der Vatersegen! Dir der Fluch! —
Genügt dir's nicht, daß du sie ewig liebst? —
Daß sie dich liebt, daß du ihr Kind erzogen —
Daß du erst siehst, wie sie dich heiß beweint,
Und dann hinaus gehst, dir dein Grab zu suchen? —
Des stillen Kirchhofs Pforte wird verschlossen,
Der arme Lenz ist todt! — — Er ist begraben. — —
Herz, fasse deine alte Kraft zusammen!
Bebt nicht ihr Lippen bei der Todespost!
Verschlucke Auge deine heißen Thränen!
Erbleicht nicht Wangen in der Abschiedsstunde!
Ihr sollt die Zeit schon finden zum Erbeben,
Zum Weinen, zum Verbluten, zum Erbleichen!

(Er geht langsam ab.)

Houwald.

B. Komische Dramen.

Von dem Komischen überhaupt.

Ehe wir zu der zweiten Hauptclasse der dramatischen Dichtungsarten übergehen, wird es nothwendig sein, das Wesen des Komischen überhaupt zu bestimmen, um hieraus den Begriff der komischen Dramen ableiten zu können. Wenn wir das Wesen des Tragischen in dem höchsten Ernste gefunden haben, so folget daraus noch nicht, daß das Komische in dem reinen Gegensatze desselben, dem Nichternste, der gänzlichen Zwecklosigkeit, bestehe. Es muß auch in der komischen Darstellung eine höhere Ordnung erkennbar sein, diese setzt schon einen Zweck voraus, und somit ist auch hier in dem (S. 25) angeführten, weiten Sinne Ernst vorhanden. Das Komische entspringt aus derselben Quelle, wie das Tragische. Es zeigt uns das Beste, ja das Göttliche in der menschlichen Natur, wie es ganz aufgegangen ist in dieses Leben der Zerstückelung, der Widersprüche, der Nichtigkeit, und eben deßhalb erholen wir uns daran, weil es uns dadurch vertraut geworden und ganz in unsre Sphäre verpflanzt ist. Darum kann auch das Höchste und Heiligste, wie es sich bei Menschen gestaltet, Gegenstand der Komödie sein, und das Komische führt eben in der Ironie seinerseits wieder seinen Ernst, ja sein Herbes mit sich *).

Die Stimmung zum Scherze ist ein Vergessen aller trüben Betrachtungen über der behaglichen Empfindung gegenwärtigen Wohlseins. Man ist in derselben geneigt, Alles nur spielend zu nehmen und leicht über die Seele weggleiten zu lassen. Die Unvollkommenheiten der Menschen und ihre Mißverhältnisse unter einander sind dann nicht mehr ein Gegenstand der Mißbilligung und des Bedauerns, sondern diese wunderlichen Gegen-

*) Vgl. Solger: Recension der Vorlesungen über dramatische Kunst und Literatur von A. W. Schlegel.

säße unterhalten den Verstand und ergeßen die Fantasie. Der Dichter muß daher in der komischen Darstellung alles entfernt halten, was sittlichen Unwillen über die Handlungen, wahre Theilnahme mit den Lagen seiner Menschen erregen kann, weil er sonst unfehlbar in den tragischen Ernst zurückfiele. Er muß ihre Handlungen als aus einem nichtigen Streben entsprungen, und was ihnen begegnet, als eine lächerliche Noth schildern, die keine verderblichen Folgen haben wird. Wenn wir daher das ernste Ideal als Einheit und harmonische Verbindung des Wesentlichen im Leben durch den Untergang des Zufälligen bezeichnen, so besteht wieder das scherzhafte Ideal in der Auflösung des Wesentlichen in zufälligen Schein durch die Darstellung der Erscheinungen der Wirklichkeit. Das Zweckwidrige an sich kann unmöglich das Komische ausmachen, so wenig als der bloß zweckmäßige Zusammenhang schon ein tragisches Element ist.

Der komische Dichter versetzt wohl, wie der tragische, seine Personen in eine idealische Sphäre; aber nicht in eine Welt, wo die höhere Nothwendigkeit waltet, sondern wo die Willkür des erfinderischen Witzes in den Erscheinungen der Wirklichkeit zu herrschen scheint. Er ist folglich befugt, die Handlung so keck und fantastisch wie möglich zu ersinnen; sie darf sogar unzusammenhängend und widersinnig sein, wenn sie nur geschickt ist, einen Kreis von komischen Lebensverhältnissen und Charakteren in das grellste Licht zu setzen. Das Werk muß allerdings einen Hauptzweck haben, wenn es ihm nicht an Haltung fehlen soll. Allein, soll die komische Begeisterung nicht verloren gehen, so muß aus diesem Zwecke wieder ein Spiel gemacht werden, da ja alles Wesen in zufälligen Schein sich auflösen soll.

Der Lustspieldichter, welcher jeden Anlaß zur sittlichen Würdigung der vorgestellten Handlungen, die doch von der Art sind, daß sie bald Unwillen und Verachtung, bald Verehrung und Zuneigung erwecken müssen, strenge vermeiden soll, wird dieß am Besten erreichen, wenn er alles in das Gebiet des Verstandes spielt. Nicht darauf soll er unsern Blick richten,

wie edel oder unedel, unschuldig oder verderbt, gut oder schlecht die Handelnden sind, sondern, ob sie dumm oder klug, geschickt oder ungeschickt, thöricht oder verständig seien. Eine mit Bosheit unternommene Lüge, welche gefährlich zu werden droht, erfüllt uns mit dem höchsten Unwillen und gehört in das Trauerspiel. Dient sie aber keiner bösen Absicht, sondern bloß z. B. um sich aus der Noth zu helfen, oder einen ähnlichen Zweck zu erreichen, und stehen keine gefährlichen Folgen davon zu befürchten, so ist sie ein gewöhnliches und nicht unbedeutendes komisches Motiv. Aristoteles sagt sehr treffend, das Lächerliche sei eine Unvollkommenheit, ein Mißstand, der nicht zum wesentlichen Schaden gereicht. So ist es auch; denn so bald wir ein wahres Mitleiden mit den Personen hegen, ist es um die lustige Stimmung geschehen. Das komische Unglück darf nichts anders sein, als eine am Ende zu lösende Verlegenheit, höchstens eine verdiente Demüthigung. In dieser Rücksicht sind selbst gewisse handgreifliche Mittel, wiewohl sie nach dem jetzigen Zustande der Bühne höchstens für die Posse und auch da nur, selten angebracht, sich eignen, von komischer Wirkung; weil dadurch die Abhängigkeit des Gemüths von Äußerlichkeiten recht anschaulich wird.

Indessen sind auch moralische Rügen und Belehrungen durch einen natürlichen Contrast nicht allein im Possenhaften unvermeidlich, sondern sie stellen sich auch in der höheren Komödie zuweilen ein. Der Grund scheint in dem nothwendigen Einverständniß des komischen Dichters mit dem Zuschauer zu liegen, welches im reinen Lustspiele durch die Beobachtung der Sitten und angenommenen geselligen Meinungen erzielt wird; bei größerer komischer Freiheit aber, wobei der Zuschauer die vorgestellte Welt doch gerne unter sich sieht, nur dadurch erreicht werden kann, daß der Dichter ihm entweder ernstlich zuredet, nicht auch so zu werden, oder sich mit ihm verständigt, was von den vorhergehenden Handlungen unter ihnen zu halten sei.

Eintheilung der komischen Dramen.

Das komische Drama wird daher nur in seiner reinsten Gestalt den Gegensatz des tragischen bilden; allein in solcher Reinheit wird es höchstens in der alten Komödie der Griechen angetroffen, in welcher nicht bloß Charaktere und Lagen einzelner Menschen in einem Gemälde der Wirklichkeit komisch aufgefaßt, sondern die gesammte gesellige Verfassung, der Staat, die Natur und ihre Götterwelt fantastisch geschildert werden. Indeß kann, wie schon angedeutet wurde, die herrschende Zwecklosigkeit und Willkür allein nie die Wirkung des Schönen hervorbringen.

Man kann in den vorhandenen komischen Dramen entweder den Charakter der alten Komödie, oder den der neueren Komödie unterscheiden. Daher zerfällt das komische Drama in diese zwei Hauptarten.

Das Wort **Komödie** bedeutet nach seinem buchstäblichen Verstande so viel als Dorfgesang. Wie die alte Tragödie, waren es dramatisch-epische, mit Tanz und Musik verbundene Gesänge, die diesen Namen führten. Nach und nach erst entstand die gegenwärtige Form. Jetzt versteht man unter Komödie **die dramatische Darstellung einer komischen Handlung, welche durch die Entwickelung der Widersprüche des wirklichen Lebens das Gemüth zur Fröhlichkeit stimmt.** In der neueren Komödie, welche allein noch wirklich vorhanden ist, kam zu diesen Merkmalen noch ein ferneres, dessen Erklärung und Begründung aber einige Notizen über die alte Komödie voraussetzen. Indem wir von dieser sprechen, müssen wir zuvörderst alle Gedanken an dasjenige entfernen, was bei den Neueren Komödie heißt, und schon bei den Griechen in der Folge so hieß.

I. Alte Komödie.

Die alte Komödie fängt mit der Einsetzung einer fantastischen und widersinnigen Weltordnung an. In dieser Rücksicht läßt sie sich am besten als den durchgängigen Gegensatz der Tragödie begreifen. Eine Seite des Verhältnisses der komischen Poesie zur tragischen kann man unter den Begriff Parodie fassen. Diese wurde in den griechischen Dramen auf frischer That gemacht, und selbst die Vorstellung auf derselben Bühne, wo man ihr ernstes Vorbild zu sehen gewohnt gewesen war, mußte die Wirkung verstärken. Auch wurden nicht bloß einzelne Stellen, die Form der tragischen Dichtung überhaupt wurde parodirt, und die Parodie erstreckte sich unstreitig nicht bloß auf die Poesie, sondern auch auf Musik und Tanz, auf die Mimik und Ausschmückung der Bühne. Allein diese Parodien waren nur eine Art der alten Komödie, welche eine eben so unabhängige und ursprüngliche Dichtungsart ist, als die Tragödie. Das Wesen derselben scheint darin zu bestehen, daß selbst die Form der Darstellung scherzhaft sei, d. h. daß eine scheinbare Zwecklosigkeit und Willkür darin herrsche. Das Ganze des Kunstwerkes ist ein einzig großer Scherz, der wieder eine ganze Welt von einzelnen Scherzen in sich enthält, unter denen jeder seinen Platz für sich behauptet, und sich nicht um die andern zu bekümmern scheint. Alles Würdige, Edle und Große der menschlichen Natur läßt als solches nur eine ernsthafte Darstellung zu; denn der Darstellende fühlt es gegen sich im Verhältnisse der Überlegenheit, es wird also bindend für ihn. Selbst jetzt noch, wo Verstand und Sitte die Komödie in engere Schranken drängte, sind es jene unbezwinglichen Regungen der Sinnlichkeit, im Widerspruch mit höhern Forderungen: Feigheit, kindische Eitelkeit, Plauderhaftigkeit, Leckerei, Faulheit u. s. w. vorzüglich, welche die unfehlbare Wirkung des Lächerlichen hervorbringen. Doch darf man deßhalb nicht behaupten, daß in der komischen Darstellung die Sinnlichkeit allein vorherrschen, die Vernunft in derselben ganz untergegangen sein soll. Diese

Vorstellung geht von dem Irrthume aus, als ob die Schwäche und Nichtigkeit der menschlichen Natur allein im Sinnlichen läge, und nicht gerade das Geistige in uns, in seiner zeitlichen Gestaltung, uns am leichtesten zu Falle brächte *).

In der alten Komödie wurden oft lebende Menschen mit allen einzelnen Umständen auf die Bühne gebracht; indeß war ihr eigenthümlicher Charakter so sehr übertrieben, daß sie mehr für Repräsentanten einer Gattung, als für jene bestimmten Individuen gelten konnten. Auch dieß gehörte zum Wesen der alten Komödie. Denn diese sucht die buntesten Gegensätze und immerfort sich kreuzende Widersprüche. Das Seltsamste, Unerhörte, ja Unmögliche in den Vorfällen heftet sie daher mit dem Örtlichsten und Besondersten der nächsten Umgebung zusammen.

Anfangs war die Mythe, später das öffentliche Leben der eigentliche Gegenstand der alten Komödie; der Chor ist ihr wesentlich, weil er das Volk vorstellt und insbesondere zur Vollständigkeit der Parodie der tragischen Form gehört. Indessen weicht dieser Chor von dem tragischen oft dadurch ab, daß er doppelt und mehrfach, bald zugleich, bald abwechselnd erscheinet. Eine merkwürdige Eigenheit des Chors in der alten Komödie ist das Sprechen desselben an die Zuschauer, aus Vollmacht und im Namen des Dichters, welches mit dem Gegenstande des Stückes nichts gemein hat. Der lustigen Stimmung sind solche absichtliche Unterbrechungen nicht unwillkommen, ja sogar wesentlich, weil man sich dabei dem Zwange einer Geistesbeschäftigung, die durch das Anhaltende den Schein einer Arbeit gewinnt, durchaus nicht unterwerfen will. Da nun in der alten Komödie nicht bloß der Gegenstand, sondern die ganze Behandlung scherzhaft ist, so ist sie mit dem Wesen derselben verbunden. Hiervon sind bis auf den heutigen Tag im Lustspiele, besonders in der Posse, die Anspielungen und Winke an das Parterre übriggeblieben.

---

*) Solger a. a. O.

Aus allem diesem erhellet, daß der Zweck der alten Komödie darin bestehe, aus einer durchaus spottenden und erniedrigenden Betrachtungsart aller Dinge, die muthwilligste Fröhlichkeit zu erregen. Wenn man nun das Wesen der alten Komödie, die zügellose Freiheit der Behandlung und des Gegenstandes und die Möglichkeit des schädlichen Einflusses derselben auf eine, aus den verschiedensten Ständen gemischte, versammelte Volksmenge erwäget, und daß ein bedeutender Grad von Bildung dazu gehört, solche Stücke von dem richtigen Standpuncte aus zu würdigen: so wird man es begreiflich finden, daß diese Dichtungsart, welche alles Bestehende verhöhnt und nur die niedrige Seite des Menschlichen zur Anschauung bringt, in solcher Ausdehnung ihrer Freiheit für die Länge nicht geduldet werden konnte. Sie ward auch gegen Ende des peloponnesischen Krieges nur mit Beschränkungen erlaubt, welche das Wesen derselben zum Theil aufhoben. Die alte parodische Form blieb noch, und hieraus entwickelte sich mit Hinweglassung des Chors eine neue Art von komischen Dramen, welche die Kritiker die mittlere Komödie nennen, und welche als der Grundtypus oder vielmehr Übergang zum heutigen Lustspiel anzusehen ist. Die uns noch zugängliche Literatur der alten Komödie beschränkt sich auf einen einzigen Schriftsteller, Aristophanes, aus dessen Werken obige Grundsätze entwickelt sind, und der als Komödiendichter nach diesen Ansichten beurtheilt werden muß, wenn man seinen Werth nicht gänzlich verkennen soll.

II. Neuere Komödie.

Von dem Lustspiele.

Die neueren Dichter komischer Dramen suchten den Verlust des unbedingt freien Scherzes durch eine Beimischung von Ernst, besonders in der Form der Darstellung und in der Verknüpfung des Ganzen zu ersetzen. Daher ist in der neueren Komödie (Lustspiel im weiteren Sinne) die Mischung von

Scherz und Ernst viel sichtbarer. Es wird nicht mehr mit der Form selbst Scherz getrieben, sondern der Dichter sucht in den Gegenständen, in den verschiedenen Lagen oder Charakteren das Scherzhafte auf. Ferner soll dieß Komische, wenn es auch eine Schöpfung seiner Fantasie ist, doch Wahrscheinlichkeit, innere Wahrheit, haben. Diese Wahrscheinlichkeit des neueren Lustspiels ist keine der Poesie unwürdige Beimischung; einer solchen Ähnlichkeit mit der Wirklichkeit kann auch die Tragödie nicht entbehren. Die Zweckmäßigkeit in Verwickelung und Auflösung ist dem Lustspiele bloß deßhalb eigen, weil es in der Welt des gemeinen Lebens spielt, welches sich ganz an den Verknüpfungen von Zweck und Mittel fortleitet. Das Poetische besteht darin, daß das Wirkliche in seinem vollen Begriffe aufgestellt wird. Hiernach ist das Lustspiel, richtig verstanden und ausgeführt, eine vollkommen poetische Gattung.

Der Zweck aller tragischen Dichtungen ist Erregung des Gefühls des Erhabenen; der in selbem herrschende Ernst bezieht sich daher auf das Unendliche, welches außer dem Kreise der Erfahrung liegt. Der gemilderte Ernst des Lustspiels bleibt hingegen innerhalb dieses Kreises stehen. Höhere, allgemeine Begebenheiten eignen sich nicht für die Aufgabe des Lustspiels, daher wird der komische Dichter aus dem beschränkten Gebiete des häuslichen Lebens aller Stände mannigfache Veränderungen der Lagen herauszuheben suchen. An die Stelle des Schicksals tritt hier der Zufall; den Zufall soll man verständig zu seinem Vortheile lenken. Deßhalb ist die Sittenlehre des Lustspiels in der Regel nichts als Klugheitslehre.

Die neuere Komödie also, wiewohl ihr Zweck Erregung der Fröhlichkeit durch scherzhafte Darstellung ist, unterwirft sich in der Form dem Ernste. Sie hat so gut, wie die Tragödie Zusammenhang, Exposition, Verwickelung und Auflösung nöthig. Der Unterschied ist nur der, daß in der Tragödie sich in diesen Verwickelungen scheinbare Gegensätze des Wesentlichen entfalten, welche, eben weil sie dieß sind, in der Offenbarung ihrer nothwendigen Einheit untergehen; im Lustspiele aber der ganze

Sinn des Lebens in den Verwickelungen und ihrer Auflösung liegt, und so das Höchste selbst sich auf den Maßstab zeitlicher Nichtigkeit zurückführt. In der Tragödie wird alles auf das Übersinnliche bezogen, während das Lustspiel auf die Erfahrung hinweis't. Wie die Tragödie Befriedigung des Gefühls am Schlusse sucht, so will die Komödie auch bei einem, wenigstens scheinbaren Ruhepuncte für den Verstand anlangen.

Nebst dem *Komischen des Stoffes* und dem *Ernste der Behandlung* findet sich in der neueren Komödie noch eine dritte, schon erwähnte, wesentliche Eigenschaft, *die innere Wahrheit*. Indessen ist diese Eigenschaft der Wahrheit, besonders bei der Aufstellung komischer Charaktere, nicht dahin zu deuten, als müßten dieselben bestimmte Individuen bezeichnen. Wohl aber dürfen die auffallendsten Züge von verschiedenen Individuen Einer Gattung bis zu einer gewissen Vollständigkeit darin zusammengestellt werden. Das Lustspiel muß ein treues Gemälde gegenwärtiger Sitten, es muß local und national sein, und diese Eigenschaften soll man auch bei Lustspielen aus andern Zeiten und von andern Völkern nicht vermissen. Weiß der Lustspieldichter die ganz in den Sitten des Zeitalters und der Nation liegenden Motive von ihrer wesentlichen, poetischen Seite aufzufassen und zu behandeln, dann versetzt er auch die späteste Nachwelt in seine Zeit. In so fern das Lustspiel die Verfassung des geselligen und häuslichen Lebens überhaupt schildert, ist es ein Portrait der Wirklichkeit.

Wenn das Lustspiel auch nur für eine Copie des Wirklichen erkannt wird, so ist es doch weder ohne poetischen Gehalt, noch ohne solche Form. Der erstere besteht, wie schon erwähnt wurde, darin, daß das Wirkliche in seinem vollen Begriff dargestellt wird. Ferner ist es ein erdichtetes Ganzes aus übereinstimmenden Theilen, nach einem künstlichen Verhältnisse zusammengesetzt. Die Form ist nach den Regeln der dramatischen Darstellung überhaupt behandelt; alles Fremdartige und Störende ist ausgeschieden; überdieß wird den Lagen und den Cha-

rakteren der Personen eine Klarheit der Erscheinung verliehen, welche die verschwimmenden, unentschiedenen Umrisse der Wirklichkeit selten haben.

Zweck des Lustspiels.

Wenn wir die Tendenz der Komödie überhaupt, und der neueren, des Lustspieles, insbesondere betrachten, so müssen wir zugeben, daß man von demselben sittliche Belehrung in dem gewöhnlich angenommenen Sinne zunächst weder erwarten noch fordern darf. Das Lustspiel stellt die Gegenstände der Erfahrung dar. Aus der Erfahrung lernen wir aber unsre Pflichten, von denen uns nur das Gewissen eine unmittelbare Überzeugung gibt, nicht kennen; die Erfahrung kann uns nur über das Ersprießliche und Nachtheilige aufklären. Die Belehrung des Lustspieles geht also nicht auf die Würdigung der Zwecke, sondern bleibt bei der Tauglichkeit der Mittel stehen. Indessen geht man zu weit, wenn man dem Lustspiele, weil sein Zweck nicht zunächst sittliche Belehrung ist, Unsittlichkeit vorwirft. Wenn auch der Anblick des wirklichen Weltlaufs nicht immer erhebend ist, so wird er ja im Lustspiel nicht als Muster der Nachahmung, sondern zur Warnung aufgestellt. Und selbst die Klugheitslehre, die aus demselben hervorgeht, kann zuweilen für die Sittlichkeit nützlich werden. Denn wer die Welt nicht kennt, ist in Gefahr, von sittlichen Grundsätzen eine ganz verkehrte Anwendung auf einzelne Fälle zu machen, und bei dem besten Willen für sich und Andere viel Unheil zu stiften. Was insbesondere den Einfluß des Lustspiels auf die unerfahrene Jugend betrifft, so ließe sich dießfalls eine Parallele zwischen demselben und dem Romane ziehen, und alles dort hierüber Gesagte mit den gehörigen Veränderungen auf das Lustspiel anwenden. Die Tragödie sagt, wie das Heldengedicht, wegen der Gleichheit des Zweckes dem aufstrebenden Jüngling mehr zu, so wie das Lustspiel, als poetisches Bild der Wirklichkeit, dem gereiften Manne.

Von der äußeren Form des Lustspieles.

Die Form der Darstellung ist bei dem Lustspiele besonders wichtig, da dasselbe durch den Mangel an Sorgfalt von dieser Seite leicht in eine bloß prosaische Nachahmung des Wirklichen ausartet, wobei dann weder von Poesie, noch von Kunst überhaupt die Rede sein kann. Eine gewisse Beschränkung des Lustspieles ist für den Erfolg wohlthätig, da es bei einer allzu nachläßigen Breite der Behandlung Gefahr läuft, in Absicht auf den Bau des Ganzen in Formlosigkeit, auf die Einzelnheiten der Ausführung in alltägliche Gemeinheit hinein zu gerathen. Eine gewisse Zierlichkeit der Form ist daher, wenn auch keine wesentliche, doch gewiß eine höchst ersprießliche Eigenschaft des Lustspiels. Die Beobachtung jener Einheiten des Ortes und der Zeit, welche bei keinem der tragischen Dramen nöthig ist, bei vielen sogar dem Wesen derselben widerspricht, ist in dem Lustspiele nicht am unrechten Platze. Schon der Stoff bringt dieses mit sich; indessen ist besonders die Einheit des Ortes nicht so ängstlich zu nehmen, daß nicht der Übergang aus einem Zimmer in das andere, oder in verschiedene Orte derselben Stadt erlaubt wäre. So ist auch die Versification, ja sogar der Gebrauch des Reimes im Lustspiele anzurathen, weil dadurch die ganze Darstellung wegen der gebundenen Form an Haltung gewinnet, und das Ganze aus dem Gebiete der gewöhnlichen Wirklichkeit in eine höhere Region hinaufgerückt wird.

Eintheilung der neueren Komödie.

Die neuere Komödie läßt sich nach verschiedenen Rücksichten auf verschiedene Weise eintheilen. In Beziehung auf die vorhandenen dramatischen Werke könnte man nach der Verschiedenheit der Behandlung eines komischen Stoffes die Posse und das reine Lustspiel, oder, wie Einige sagen, das niedere und das höhere Lustspiel unterscheiden.

1. Die Posse

ist jene Art der neueren Komödie, wo der Dichter in scherzhafter Laune mit seinen eigenen Empfindungen spielt. Sie ist der alten Komödie, bis auf den Chor, einiger Maßen analog, aber doch an gewisse Schranken gebunden, und verdient, mit dichterischem Geiste aufgefaßt und durchgeführt, gewiß den poetischen Werken zugezählet zu werden, da sie die Fantasie vorzugsweise anspricht. Das Wort, Posse, hat noch einen andern, tadelnden Begriff, indem mit selbem auch gemeine, die Sittlichkeit beleidigende Scherze bezeichnet werden. Wohl kann sich die Posse als dramatisches Werk leicht in das Läppische verlieren; aber dieß ist eben die Aufgabe des Dichters, sie nicht sinken zu lassen, und sie vermöge des inneren poetischen Gehaltes über das Gewöhnliche zu erheben. Hier werden oft mit Absicht die dramatischen Regeln von dem Zusammenhange der Scenen, der Ausscheidung des Ungehörigen u. s. f. verletzt. Gewiß ergetzet es selbst den Gebildeten um so mehr, je freier er gebildet und je weniger er vom Vorurtheil befangen ist, sich diesem fantastischen Spiele hinzugeben, ohne sich in dasselbe zu verlieren; über die üppige Kraft des Witzes und die sich närrisch geberdende Laune aus vollem Halse zu lachen, und sich so wissentlich in ein idealisches Reich des Komischen versetzen zu lassen.

Eine beliebte Gattung der Posse ist die Parodie oder Travestie. Tieck's komische Dramen sind von dieser Gattung, und in ihrer Art vortrefflich. Eine feine Ironie herrscht durch dieselben, und mit keckem Muthwillen spielt hier der Scherz mit dem Ernste, von Allem die lächerliche Seite heraushebend. Auch manche Werke von Wiener Local-Dichtern haben als Stücke dieser Gattung ausgezeichneten Werth; z. B. Meisl's Gespenst auf der Bastei, A. Bäuerle's falsche Prima-Donna u. a. m.

So wie das Lustspiel überhaupt, so eignet sich die Posse insbesondere nicht für die Jugend, welche ihren eigentlichen Werth zu würdigen, unmöglich fähig ist.

2. **Das reine Lustspiel**

ist die Darstellung einer komischen Handlung, welche bloß durch das Lächerliche in den Lagen und Charakteren mit möglichster Vermeidung aller ernsthaften Beimischungen zu ergetzen sucht. Es erscheint nur deßwegen gebundener als die Posse, weil es als Darstellung der Wirklichkeit ganz die Sitten der Gegenwart annehmen muß; also aus demselben Grunde, aus welchem die Posse in ganz individuelle und locale Beziehungen eingeht. Dieser conventionelle Charakter kann dem Lustspiele, wenn er die edleren geselligen Verhältnisse und die aus Ideen hervorgehenden Momente der in der Gesellschaft bestehenden Meinungen in sich aufnimmt, einen hohen Grad von poetischem Schwung und Idealität geben, wie an den spanischen Lustspielen leicht zu sehen ist.

Das reine Lustspiel wird gewöhnlich in das Charakter- und in das Intriguen-Stück abgetheilt, je nachdem das Komische gewisser Charaktere, oder jenes, welches aus der Durchkreuzung der verschiedenen Absichten und aus den seltsamen Zufällen und Situationen entstehet, zu zeigen vorzugsweise beabsichtet wird. Eigentlich sollte ein gutes Lustspiel immer beides zugleich sein, sonst fehlt es ihm entweder an Gehalt, oder an Bewegung; wohl kann aber bald das Eine, bald das Andere in demselben das Übergewicht haben.

Von dem Intriguen-Lustspiele.

Ein Intriguen-Stück kann man also jenes nennen, in welchem die Charaktere nur ganz leicht angedeutet sind; wo sich übrigens auch die Vorfälle so häufen, daß sie der charakteristischen Entfaltung wenig Raum gönnen, indem die Verwicklung so auf die Spitze gestellt ist, daß sich die bunte Verwirrung der Mißverständnisse und Verlegenheiten in jedem Augenblicke lösen zu müssen scheint, und doch der Knoten immer von Neuem geschürzet wird. Diese Art von Lustspiel weicht wohl vom gewöhn-

lichen Laufe der Dinge ab, ist aber deßhalb nicht unwahrscheinlich. Im Gegentheile, so unerwartet, außerordentlich und seltsam die Vorfälle auch sind, so müssen sie doch alle den Schein der Wahrheit haben; es muß befriedigende Rechenschaft gegeben werden von den Umständen, vermöge deren die Sache eine so wunderliche Wendung nimmt.

Von dem Charakter-Lustspiel.

Das Charakter-Lustspiel ist dasjenige, welches die Charakterzeichnung zu seinem Haupt-Augenmerke macht, oder welches insbesondere die Darstellung eines sogenannten Hauptcharakters vorzugsweise beabsichtet, und wo selbst alle Situationen deßhalb angelegt sind, um denselben in das gehörige Licht zu setzen. Hier wird die Übertreibung am leichtesten Statt haben, besonders wenn der sogenannte Charakter in nichts besteht, als in einer hervorstechenden Eigenschaft oder Angewöhnung, wie z. B. in der eines Zerstreuten, eines Vielwissers. Damit diese gefährliche Klippe vermieden werde, muß man durch eine durchgeführtere Charakteristik eine andere Quelle der komischen Belustigung auffinden. Es gibt nämlich gewisse lächerliche Eigenschaften und Verkehrtheiten, von welchen derjenige, der sie an sich trägt, nichts weiß, oder, wenn er etwas weiß, sich bemühet, dieselben zu verbergen, weil sie ihm in der Meinung der Andern schaden würden. Die geheimen Schwächen dieser Personen erfährt man nur, ihnen unbewußt, und wider Willen. Hier besteht die Kunst des Dichters darin, den Charakter in abgelauschten, leicht hingeworfenen Zügen durchscheinen zu lassen, und den Zuschauer dennoch so zu stellen, daß er die Bemerkung, wie fein sie auch sei, nicht verfehlen kann. Das Komische, welches hieraus entsteht, wird das Komische der Beobachtung genannt, und dieß ist im feineren Lustspiel gewöhnlich.

Es gibt aber auch andere Gebrechen, welche aus dem Übergewichte der Sinnlichkeit entspringen, ohne jedoch eine feind-

selige Neigung zu erwecken. Der damit Behaftete verspürt dieselben mit einem gewissen Behagen, oder hat sich's wohl gar zum Grundsatz gemacht, ihnen nicht abzuhelfen. Wenn er sich nun selbst darüber lustig macht, die Gebrechen gegen Andere eingesteht, aber durch scherzhafte Einkleidung sie damit auszusöhnen sucht: so entsteht eine andere Art der komischen Darstellung, welche man das selbstbewußte Komische, auch das Komische der Willkür nennt *). Hier läßt der Dichter die komische Person im Stücke die Darstellung seiner selbst geflissentlich übertreiben, und sich über die andern Personen mit den Zuschauern in ein spottendes Verhältniß setzen. Hieraus entstand die komische Person des Spaßmachers, welche in den Komödien niederer Gattung bei allen Nationen, wenn auch unter verschiedenen Namen, Harlequin, Scapin, Hanswurst, Käsperle, u. s. w. herrscht, und dessen Rolle, wiewohl sie gewöhnlich plump und tölpelhaft ausgefüllt wird, wenn sie so Dichter als Schauspieler mit Verstand und Geist behandeln, zu einer hohen Bedeutung sich erheben kann. Nach dieser Ansicht ließe sich das Charakter-Lustspiel wieder in das höhere und niedere theilen, je nachdem das Komische der Beobachtung, oder das der Willkür darin herrschet.

So sehr Einige, besonders die Franzosen, das Charakter-Stück über das Intriguen-Stück setzen, so muß man doch gestehen, daß, wenn beide Arten in gleicher Vortrefflichkeit durchgeführt werden, das letztere ein dauernderes Interesse gewinnen wird, weil das Ausschmücken des Charakters durch gewisse kleine Eigenheiten und Züge geschehen muß, welche, da sie nach Zeit und Ort so sehr verschieden sind, leicht veralten und unwirksam werden. — Übrigens bedarf es wohl kaum angeführt zu werden, daß Alles, was vom Drama überhaupt gesagt wurde, auch auf das Lustspiel insbesondere anzuwenden sei.

Die Griechen hatten nebst Aristophanes, dem Repräsentanten der alten Komödie, an Menander einen trefflichen

*) W. A. Schlegel a. a. O. I. 346.

Lustspieldichter, welcher durch die äußere Regelmäßigkeit, die er in seinen Stücken mit Witz und Laune vereinigte, die Form der neueren Komödie vollendete. Wir besitzen nur wenige Bruchstücke von ihm. Die römische Literatur liefert in den Werken des Plautus und Terenzius Nachahmungen griechischer Lustspiele. Indessen scheinen die Römer auch Original-Komödien gehabt zu haben, welche aber für uns verloren gingen, worauf der Unterschied zwischen comoedia palliata, die in griechischer Tracht, und comoedia togata, die im römischen Costüme aufgeführt wurde, hindeutet. Unter den neuern Völkern zeichnet sich das Lustspiel der Franzosen, der Spanier, zum Theil der Engländer und Italiener bedeutend aus.

Die Literatur des reinen deutschen Lustspiels ist, was Meisterwerke betrifft, noch sehr unbedeutend; das Beste sind Nachahmungen fremder Stücke, und man muß gestehen, daß dieselbe noch im Entwickeln begriffen ist. Unter den deutschen Lustspieldichtern verdienen bemerkt zu werden: Lessing, Stephanie, Jünger, Schröder, Großmann, Babo, Hagemeister, Bretzner, Iffland, Kotzebue, Ziegler, Hippel, A. Müllner, Th. Körner, Steigentesch, Stoll, Contessa, Wolf, Weißenthurn, Vogel, Jul. v. Voß, Holbein, Schink, Kratter, Schall, Deinhardstein, Ludw. Robert, West, Clauren, Castelli, Kurländer, Th. Hell, Lembert u. a. m. Die letzt genannten sind zugleich fertige Übersetzer französischer, zum Theil auch spanischer Lustspiele.

Bruchstücke aus deutschen Komödien.

Bruchstück aus Minna von Barnhelm.

Zweiter Auftritt des zweiten Aufzugs.

Zimmer.

Der Wirth. Die Vorigen.

Der Wirth (den Kopf voransteckend). Ist es erlaubt, meine gnädige Herrschaft?

Franziska. Unser Herr Wirth? — Nur vollends herein.

Der Wirth (mit einer Feder hinter dem Ohr, ein Blatt Papier und Schreibzeug in der Hand). Ich komme, gnädiges Fräulein! ihnen einen unterthänigen guten Morgen zu wünschen — (zur Franziska) und auch ihr, mein schönes Kind —

Franziska. Ein höflicher Mann! —

Das Fräulein. Wir bedanken uns.

Franziska. Und wünschen ihm auch einen guten Morgen.

Der Wirth. Darf ich mich unterstehen, zu fragen, wie Ihro Gnaden die erste Nacht unter meinem schlechten Dache geruhet? —

Franziska. Das Dach ist so schlecht nicht, Herr Wirth; aber die Betten hätten können besser sein.

Der Wirth. Was höre ich? Nicht wohl geruht? Vielleicht, daß die gar zu große Ermüdung von der Reise —

Das Fräulein. Es kann sein.

Der Wirth. Gewiß, gewiß! denn sonst — Indeß sollte etwas nicht vollkommen nach Ihro Gnaden Bequemlichkeit gewesen sein, so geruhen Ihro Gnaden nur zu befehlen.

Franziska. Gut, Herr Wirth, gut! Wir sind auch nicht blöde, und am wenigsten muß man im Gasthofe blöde sein. Wir wollen schon sagen, wie wir es gern hätten.

Der Wirth. Hiernächst komme ich zugleich — (indem er die Feder hinter dem Ohre hervorzieht).

Franziska. Nun? —

Der Wirth. Ohne Zweifel kennen Ihro Gnaden schon die weisen Verordnungen unsrer Polizei. —

Das Fräulein. Nicht im geringsten, Herr Wirth —

Der Wirth. Wir Wirthe sind angewiesen, keinen Fremden, weß Standes und Geschlechtes er auch sei, vier und zwanzig Stunden

zu behausen, ohne seinen Namen, Heimat, Charakter, hiesige Geschäfte, vermuthliche Dauer des Aufenthalts, und so weiter, gehörigen Orts schriftlich einzureichen.

Das Fräulein. Sehr wohl.

Der Wirth. Ihro Gnaden werden also sich gefallen lassen — (indem er an den Tisch tritt, und sich fertig macht zu schreiben).

Das Fräulein. Sehr gern. — Ich heiße —

Der Wirth. Einen Augenblick Geduld! — (er schreibt) »Dato den 22. August a. c. allhier zum Könige von Spanien angelangt« — Nun Dero Namen, gnädiges Fräulein? —

Das Fräulein. Das Fräulein von Barnhelm.

Der Wirth (schreibt) »von Barnhelm« — Kommend? Woher gnädiges Fräulein?

Das Fräulein. Von meinen Gütern aus Sachsen.

Der Wirth (schreibt) »Gütern aus Sachsen« — Aus Sachsen! Ei, ei, aus Sachsen, gnädiges Fräulein? Aus Sachsen?

Franziska. Nun? Warum nicht? Es ist doch wohl hier zu Lande keine Sünde, aus Sachsen zu sein?

Der Wirth. Eine Sünde? Behüte! Das wäre ja eine ganz neue Sünde! — Aus Sachsen also? Ei, ei, aus Sachsen! Das liebe Sachsen! — Aber wo mir recht ist, gnädiges Fräulein! Sachsen ist nicht klein, und hat mehrere — wie soll ich es nennen? — Districte, Provinzen. — Unsere Polizei ist sehr exact, gnädiges Fräulein. —

Das Fräulein. Ich verstehe: von meinen Gütern aus Thüringen also.

Der Wirth. Aus Thüringen! Ja, das ist besser, gnädiges Fräulein, das ist genauer — (schreibt und liest) »Das Fräulein von »Barnhelm, kommend von ihren Gütern aus Thüringen, nebst einer »Kammerfrau und zwei Bedienten« —

Franziska. Einer Kammerfrau? Das soll ich wohl sein?

Der Wirth. Ja, mein schönes Kind. —

Franziska. Nun, Herr Wirth! so setzen sie anstatt Kammerfrau, Kammerjungfer. — Ich höre die Polizei ist sehr exact; es möchte ein Mißverständniß geben, welches mir bei meinem Aufgebote einmal Händel machen könnte. Denn ich bin wirklich noch Jungfer, und heiße Franziska; mit dem Geschlechtsnamen, Willig. Ich bin auch aus Thüringen. Mein Vater war Müller auf einem von den Gütern des gnädigen Fräuleins. Es heißt Kleinrammsdorf. Die Mühle hat jetzt mein Bruder. Ich kam sehr jung auf den Hof und ward mit dem gnädigen Fräulein erzogen. Wir sind von einem Alter; künftige

Lichtmeß ein und zwanzig Jahr. Ich habe alles gelernt, was das gnädige Fräulein gelernt hat. Es soll mir lieb sein, wenn mich die Polizei recht kennt.

Der Wirth. Gut, mein schönes Kind; das will ich mir auf weitere Nachfrage merken — Aber nunmehr, gnädiges Fräulein, deren Verrichtungen hier? —

Das Fräulein. Meine Verrichtungen?

Der Wirth. Suchen Ihro Gnaden etwas bei des Königs Majestät?

Das Fräulein. O nein!

Der Wirth. Oder bei unsern Justiz-Collegiis?

Das Fräulein. Auch nicht.

Der Wirth. Oder —

Das Fräulein. Nein, nein. Ich bin lediglich in meinen eigenen Angelegenheiten hier.

Der Wirth. Ganz wohl, gnädiges Fräulein; aber wie nennen sich diese eigenen Angelegenheiten?

Das Fräulein. Sie nennen sich — Franziska, ich glaube, wir werden vernommen.

Franziska. Herr Wirth, die Polizei wird doch nicht die Geheimnisse eines Frauenzimmers zu wissen verlangen?

Der Wirth. Allerdings, mein schönes Kind! die Polizei will alles wissen; besonders Geheimnisse.

Franziska. Ja nun, gnädiges Fräulein! was ist zu thun? — So hören sie nur, Herr Wirth; — aber daß es ja unter uns und der Polizei bleibt! —

Das Fräulein. Was wird ihm die Närrin sagen?

Franziska. Wir kommen, dem Könige einen Officier wegzukapern —

Der Wirth. Wie? Was? Mein Kind! mein Kind!

Franziska. Oder uns von dem Officier kapern zu lassen. Beides ist eins.

Das Fräulein. Franziska, bist du toll? — Herr Wirth, die Nasenweise hat sie zum Besten. —

Der Wirth. Ich will nicht hoffen! Zwar mit meiner Wenigkeit kann sie scherzen so viel, wie sie will; nur mit einer hohen Polizei —

Das Fräulein. Wissen sie was, Herr Wirth! — Ich weiß mich in dieser Sache nicht zu nehmen. Ich dächte, sie ließen die ganze Schreiberei bis auf die Ankunft meines Oheims. Ich habe ihnen schon gestern gesagt, warum er nicht mit mir zugleich angekommen. Er

verunglückte zwei Meilen von hier mit seinem Wagen, und wollte durchaus nicht, daß mich dieser Zufall eine Nacht mehr kosten sollte. Ich mußte also voran. Wenn er vier und zwanzig Stunden nach mir eintrifft, so ist es das längste. —

Der Wirth. Nun ja, gnädiges Fräulein, so wollen wir ihn erwarten.

Das Fräulein. Er wird auf ihre Fragen besser antworten können. Er wird wissen, wem, und in wie weit er sich zu entdecken hat; was er von seinen Geschäften anzeigen muß, und was er davon verschweigen darf.

Der Wirth. Desto besser! Freilich, freilich kann man von einem jungen Mädchen (die Franziska mit einer bedeutenden Miene ansehend) nicht verlangen, daß es eine ernsthafte Sache, mit ernsthaften Leuten, ernsthaft traktire —

Das Fräulein. Und die Zimmer für ihn sind doch in Bereitschaft, Herr Wirth?

Der Wirth. Völlig, gnädiges Fräulein, völlig bis auf das eine —

Franziska. Aus dem sie vielleicht auch noch erst einen ehrlichen Mann vertreiben müssen?

Der Wirth. Die Kammerjungfern aus Sachsen, gnädiges Fräulein, sind wohl sehr mitleidig. —

Das Fräulein. Doch, Herr Wirth; das haben sie nicht gut gemacht. Lieber hätten sie uns nicht einnehmen sollen.

Der Wirth. Wie so, gnädiges Fräulein, wie so?

Das Fräulein. Ich höre, daß der Officier, welcher durch uns verdrängt worden —

Der Wirth. Ja nur ein abgedankter Officier ist, gnädiges Fräulein.

Das Fräulein. Wenn schon! —

Der Wirth. Mit dem es zu Ende geht. —

Das Fräulein. Desto schlimmer! Es soll ein sehr verdienter Mann sein.

Der Wirth. Ich sage ihnen ja, daß er abgedankt ist.

Das Fräulein. Der König kann nicht alle verdiente Männer kennen.

Der Wirth. O gewiß, er kennt sie, er kennt sie alle. —

Das Fräulein. So kann er sie nicht alle belohnen.

Der Wirth. Sie wären alle belohnt, wenn sie darnach gelebt hätten. Aber so lebten die Herren, während des Krieges, als ob ewig

Krieg bleiben würde; als ob das Dein und Mein ewig aufgehoben sein würde. Jetzt liegen alle Wirthshäuser und Gasthöfe von ihnen voll; und ein Wirth hat sich wohl mit ihnen in Acht zu nehmen. Ich bin mit diesem noch so ziemlich weggekommen. Hatte er gleich kein Geld mehr, so hatte er doch noch Geldeswerth; und zwei, drei Monate hätte ich ihn freilich noch ruhig sitzen lassen können. Doch besser ist besser — A propos, gnädiges Fräulein; sie verstehen sich doch auf Juwelen? —

Das Fräulein. Nicht sonderlich.

Der Wirth. Was sollten Ihro Gnaden nicht? — Ich muß ihnen einen Ring zeigen, einen kostbaren Ring. Zwar, gnädiges Fräulein haben da auch einen sehr schönen am Finger, und je mehr ich ihn betrachte, je mehr muß ich mich wundern, daß er dem meinen so ähnlich ist. — O! sehen sie doch, sehen sie doch! (indem er ihn aus dem Futteral herausnimmt, und dem Fräulein zureicht.) Welch ein Feuer! der mittelste Brillant allein wiegt über fünf Karat.

Das Fräulein (ihn betrachtend). Wo bin ich? Was seh ich? Dieser Ring —

Der Wirth. Ist seine fünfzehnhundert Thaler unter Brüdern werth.

Das Fräulein. Franziska! — Sieh doch! —

Der Wirth. Ich habe mich auch nicht einen Augenblick bedacht, achtzig Pistolen darauf zu leihen.

Das Fräulein. Erkennst du ihn nicht, Franziska?

Franziska. Der nämliche? — Herr Wirth, wo haben sie diesen Ring her? —

Der Wirth. Nun, mein Kind? Sie hat doch wohl kein Recht daran?

Franziska. Wir kein Recht an diesem Ringe? — Inwärts auf dem Kasten muß des Fräuleins verzogner Name stehn. — Weisen sie doch, Fräulein.

Das Fräulein. Er ist's, er ist's! — Wie kommen sie zu diesem Ringe, Herr Wirth?

Der Wirth. Ich? Auf die ehrlichste Weise von der Welt. — Gnädiges Fräulein, sie werden mich nicht in Schaden und Unglück bringen wollen? Was weiß ich, wo sich der Ring eigentlich herschreibt? Während des Krieges hat manches seinen Herrn, sehr oft mit und ohne Vorbewußt des Herrn, verändert. Und Krieg war Krieg. Es werden mehr Ringe aus dem Sachsen über die Grenze gegangen sein. — Geben sie mir ihn wieder?

Franziska. Erst geantwortet: Vom wem haben sie ihn?

Der Wirth. Von einem Manne, dem ich so was nicht zutrauen kann; von einem sonst guten Manne —

Das Fräulein. Von dem besten Manne unter der Sonne, wenn sie ihn von seinem Eigenthümer haben. — Geschwind bringen sie mir den Mann! Er ist es selbst, oder wenigstens muß er ihn kennen.

Der Wirth. Wen denn? wen denn? gnädiges Fräulein!

Franziska. Hören sie denn nicht? unsern Major?

Der Wirth. Major? Recht, er ist Major, der dieses Zimmer vor ihnen bewohnt hat, und von dem ich ihn habe.

Das Fräulein. Major von Tellheim.

Der Wirth. Von Tellheim; ja! Kennen sie ihn?

Das Fräulein. Ob ich ihn kenne? Er ist hier? Tellheim ist hier? Er, er hat in diesem Zimmer gewohnt? Er, er hat ihnen diesen Ring versetzt? Wie kommt der Mann in diese Verlegenheit? Wo ist er? Er ist ihnen schuldig? — — Franziska, die Schatulle her! Schließ' auf! (indem sie Franziska auf den Tisch setzt und öffnet.) Was ist er ihnen schuldig? Wem ist er mehr schuldig? Bringen sie mir alle seine Schuldner. Hier ist Geld. Hier sind Wechsel. Alles ist sein!

Der Wirth. Was höre ich?

Das Fräulein. Wo ist er? Wo ist er?

Der Wirth. Noch vor einer Stunde war er hier.

Das Fräulein. Häßlicher Mann, wie konnten sie gegen ihn so unfreundlich, so hart, so grausam sein?

Der Wirth. Ihro Gnaden verzeihen —

Das Fräulein. Geschwind schaffen sie mir ihn zur Stelle.

Der Wirth. Sein Bedienter ist vielleicht noch hier. Wollen Ihro Gnaden, daß er ihn aufsuchen soll?

Das Fräulein. Ob ich will? Eilen sie, laufen sie, für diesen Dienst allein will ich es vergessen, wie schlecht sie mit ihm umgegangen sind. —

Franziska. Fix, Herr Wirth, hurtig, fort, fort! (stößt ihn hinaus).

Lessing.

Bruchstück aus den deutschen Kleinstädtern.

Sechste Scene des ersten Aufzuges.

(Zimmer im Hause des Bürgermeisters zu Krähwinkel.)

Der Bürgermeister. Sabine, seine Tochter. Frau Staar, seine Mutter. Der Vice-Kirchenvorsteher Staar, sein Bruder.

Bürgermeister. Sabine, hole mir die Perücke, ich muß auf's Rathhaus.

Sabine. Gleich, lieber Vater. (ab.)

Bürgermeister. Sein Diener, Herr Bruder. Ein saurer Tag! Ich muß arbeiten wie ein Ackergaul.

Hr. Staar. Was gibt es denn?

Bürgermeister. Liegt denn nicht alles auf mir? Das Wohl der ganzen Stadt? — Der Prozeß, den Meister Barsch mit dem Nachtwächter führt, wegen der zerbrochenen Laterne, wird heute entschieden.

Hr. Staar. Wer hat gewonnen?

Bürgermeister. Der Nachtwächter muß die Laterne repariren lassen, und Meister Barsch bezahlt die Gerichtskosten, vier Thaler acht Groschen.

Fr. Staar. Das ist billig.

Bürgermeister. Der Schuster Korb und der Schneider Lümmel werden heute auch vorgenommen wegen der Prügelei im Bierhause.

Hr. Staar. Was gibt's denn da?

Bürgermeister. Beide behalten ihre Prügel, und zahlen Strafe.

Fr. Staar. Von Rechtswegen.

Bürgermeister. Dann ist noch die wichtige Sache mit der ganzen Bürgerschaft.

Hr. Staar. Wegen des Straßenfegens.

Bürgermeister. Ganz recht. Der hochlöbliche Magistrat will nun einmal nicht die Straßen fegen. Es ist ein Onus der Bürgerschaft, sie hat sich von jeher mit dem Straßenkothe befaßt, und der hochlöbliche Magistrat wird sich d'rein legen so lange, bis die Widerspenstigen ihre Pflicht thun.

Fr. Staar. Ein jeder fege vor seiner Thür, das ist ein altes Sprichwort.

Bürgermeister. Nein Frau Mutter, ich bin Bürgermeister, auch Oberältester, und fege nicht vor meiner Thür. Sie mögen nur

appelliren, der Koth bleibt liegen. Und sollte der Prozeß zwanzig Jahre dauern, der Koth rührt sich nicht von der Stelle.

Hr. Staar. Auf Recht muß man halten.

Bürgermeister. Wohl gesprochen, Herr Bruder.

Fr. Staar. Aber am Ende können wir nicht mehr vor die Hausthür.

Bürgermeister. Thut nichts, wir bleiben daheim, dann mögen sie sehen, wie sie auf dem Rathhause fertig werden. Standhaft bin ich, wie die babylonische Mauer. Was wäre auch schon längst aus unsern Privilegien geworden, wenn ich nicht gewesen wäre? — Wer hat es so weit gebracht, daß wir morgen das hohe Fest feiern können? Ich! ich bin durchgedrungen, ich habe die Ehre der Stadt gerettet!

Siebente Scene.

Sabine, mit der Perücke. Die Vorigen.

Sabine. Da ist die Perücke.

Fr. Staar. Es bleibt doch dabei, mein Sohn, daß morgen zugleich Sabinchens Verlobung gefeiert wird?

Bürgermeister. Allerdings. Es ist ein merkwürdiger Tag.

Fr. Staar. Das Mädchen macht Einwendungen.

Bürgermeister. Was? Ich bin Bürgermeister, auch Oberältester, mir macht man keine Einwendungen.

Sabine. Lieber Vater.

Bürgermeister. Erst die Pflicht, dann die Liebe. Ich gehöre dem Staate. Mir gebührt es, ein Fest zu verherrlichen, das noch unsern Urenkeln Segen bringen wird. (Indem er die Perücke aufsetzt.) Die Jurisdiction zwischen unserer guten Stadt Krähwinkel, und dem benachbarten Amte Rumelsburg war streitig — eine Diebin wurde eingefangen — wir wollten sie an den Pranger stellen, die Rumelsburger gleichfalls. — Neun Jahre lang haben wir prozessirt. — Die Deliquentin ist indessen wohl verwahrt worden — Gott sei Dank! sie lebt noch — wir siegen, und morgen steht sie am Pranger.

Sabine. Lieber Vater, der Deliquentin kann fast nicht schlimmer zu Muthe sein, als mir.

Bürgermeister. Wie so?

Sabine. Wenn sie ihre Strafe überstanden hat, so ist sie frei. Ich habe nichts verbrochen, und soll morgen auf ewig in Ketten geschmiedet werden.

Bürgermeister. Sei ruhig, mein Kind. Der heidnische Gott Amor oder Hymenäus schmiedet nur Blumenfesseln.

Sabine. Ach! die nicht selten das Herz wund drücken.

Bürgermeister. Der Herr Bau-, Berg- und Weg-Inspections-Substitut Sperling ist ein Mann bei der Stadt.

Fr. Staar. Das hab' ich auch gesagt.

Bürgermeister. Er hat Vermögen.

Fr. Staar. Meine Worte.

Bürgermeister. Schreibt allerlei poetische Exercitia.

Hr. Staar. Mir aus der Seele gesprochen.

Bürgermeister. Kurz, ich habe denselben zu meinem Schwiegersohn erkieset, wogegen keine weitere dilatorische Einrede Statt findet.

Sabine (bei Seite). Weh mir! Alles hat sich gegen mich verschworen.

Achte Scene.

Die Magd. Die Vorigen.

Magd. Da bringt eben ein Bauer einen Brief. Der Herr, der ihn schickt, liegt draußen im Steinbruch, und flucht. Er hat den Wagen zerbrochen, und ich glaube auch ein Bein.

Bürgermeister. Seit ich Bürgermeister, auch Oberältester bin, ist, Gott sei Dank, noch in jeder Woche auf unserer Straße ein Reisender umgeworfen worden.

Fr. Staar. Warum läßt denn aber ein hochedler Rath die Wege nicht repariren?

Bürgermeister. Was soll denn aus unsern Schmieden und Sattlern werden, die vom Umwerfen leben müssen? Das ist alles berechnet.

Sabine. Aber, lieber Vater, die Reisenden klagen gewaltig. Sie müssen auch obendrein Chausseegeld bezahlen.

Bürgermeister. Laß sie klagen und zahlen. Was wollen die Reisenden reden, wenn wir uns sogar gefallen lassen, daß das Pflaster unserer guten Stadt Krähwinkel noch weit schlechter ist als die Landstraße.

Sabine. Trotz des Pflastergeldes.

Bürgermeister. Eben deßwegen. Wir brechen hier auch die Beine, und murren nicht. Also, wo ist der Brief?

Magd (öffnet die Thür). Nur herein, guter Freund. (Sie geht ab.)

Neunte Scene.

Ein Bauer. Die Vorigen.

Bauer. Ew. Gestrengen halten zu Gnaden. Draußen im Steinbruch liegt ein Herr, muß wohl ein vornehmer Herr sein, denn er hat auch Laternen am Wagen, die sind alle zerbrochen.

Bürgermeister. Und Arm und Beine?

Bauer. Die sind für dießmal noch ganz geblieben. Nur die Nase ein wenig geschunden.

Bürgermeister. Aber der Wagen?

Bauer. Der sieht jämmerlich aus. Ein Rad liegt oben, g'rade neben der Tafel, wo das Chausseegeld darauf steht.

Hr. Staar. Da kann er lesen zum Zeitvertreib.

Bauer. O Bücher hat er die Menge! aber alle beschmutzt, so wie seine Kleider. D'rum getraut er sich auch noch nicht, vor Ew. gestrengen Gnaden zu erscheinen.

Bürgermeister. Was will er bei mir?

Bauer. Er hat mir einen halben Gulden gegeben, daß ich den Brief hertragen, und ihn anmelden soll.

Fr. Staar. Vielleicht kömmt er zu dem morgenden Feste.

Sabine (bei Seite). Oder vielleicht — o wie klopft mein Herz!

Bürgermeister (öffnet den Brief). Wie? Was? Von Sr. Excellenz dem dirigirenden Herrn Minister? dem hohen Gönner, und Patron dieser Stadt? — Man schweige — man verwund're sich — man höre — (er liest) »Mein lieber Herr Bürgermeister.« — O ja! Se. Excellenz haben mich immer geliebt. — »Überbringer dieses, mein alter »Schul- und Universitätsfreund, Herr Olmers« —

Sabine (bei Seite). Er ist's!

Fr. Staar. Herr Olmers schlechtweg? Ein Freund des Ministers?

Bürgermeister. Stille! (er liest) »hat viel Gutes von Ihnen »und Ihrer Stadt gehört, und wünscht einige Wochen da zuzubrin»gen.« — Hört ihr, Kinder? In der Residenz sprechen sie von nichts als von mir, und unserer Stadt. — »Da ich ihn nun sehr liebe und »hochschätze, so wünsche ich, Sie möchten die Gefälligkeit für mich ha»ben« — unterthänigster Diener! — »ihn in Ihrem Hause aufzuneh»men« — Ew. Excellenz haben zu befehlen! — »sein etwaniges Anlie»gen bestmöglichst zu befördern« — soll geschehen. —

Sabine (bei Seite). Gottlob!

Bürgermeister (liest). »und ihn als Ihren eigenen Sohn zu »betrachten.« — Fiat! — »Mit Vergnügen werde ich jede Gelegenheit »ergreifen, Ihnen wiederum gefällig zu sein.« — Zu viel Gnade! — »Ich verbleibe mit Hochachtung meines Herrn Bürgermeisters dienstwil»liger Graf von Hochberg.« — Alles manu propria. Habt ihr gehört? Se. Excellenz der Herr Graf von Hochberg —

Fr. Staar. Er ist dein Dienstwilliger.

Hr. Staar. Er verbleibt mit Hochachtung.

Bürgermeister. Er ergreift jede Gelegenheit! — Das ist ein Mann! Kinder, das ist ein Mann! der könnte alle Tage Bürgermeister im Krähwinkel werden! Aber er soll auch an mir seinen Mann gefunden haben. (Zu dem Bauer.) Marsch! fort! hinaus! Ich lasse dem fremden Herrn meinen unterthänigsten Respekt vermelden, und den Augenblick soll mein eigener Wagen ihm zu Diensten stehen.

Fr. Staar. Wo denkst du hin? Unsere Pferde sind auf's Feld, Kartoffeln zu holen.

Bürgermeister. Ja so! ein verdammter Streich! man springe hin zu dem Wirth in der goldenen Katze, er soll vorspannen, soll seine Schützenuniform anziehen, soll sich selber auf den Bock setzen, hinausfahren, aufladen, herein führen, fort! fort!

Bauer (ab).

Sabine (bei Seite). Er hat doch Wort gehalten.

Fr. Staar. Aber das gefällt mir nicht, mein Sohn, daß du dem Fremden deinen unterthänigsten Respekt hast vermelden lassen. Das ist zu viel.

Bürgermeister. Zu viel? Ist er nicht der Freund des Herrn Grafen? Und ist der Herr Graf nicht mein Dienstwilliger?

Fr. Staar. Alles gut, aber er ist doch nun einmal gar nichts, hat weder Titel noch Amt, Herr Olmers schlechtweg. Du bist Bürgermeister, auch Oberältester.

Bürgermeister. Freilich, freilich. Was ist zu thun? Der Bauer ist mit dem unterthänigsten Respekt nun einmal davon gelaufen.

Hr. Staar. Ich denke, Frau Mutter, dahinter stecken noch ganz andere Dinge. Wenn der Herr Olmers schlechtweg Herr Olmers wäre, so würde der Minister den Henker nach ihm fragen. Schulfreund? Universitätsfreund? Du lieber Gott! die vornehmen Herrn vergessen wohl, wen sie gestern gesehen haben, das find' ich in allen Romanen; wie viel mehr Leute, mit denen sie vor zwanzig Jahren einmal den Cornelius Nepos exponirten. Nein, nein, ich bleibe dabei, der Herr Olmers reist incognito, und ist ein wichtiger Mann im Staate.

Bürgermeister. Da hat der Herr Bruder allerdings einen klugen Einfall. Gebt Acht, der Fremde ist nicht viel weniger als Minister.

Hr. Staar. Ehe ihr's euch verseht, knöpft er den Oberrock auf — da habt ihr den Stern.

Fr. Staar. Ein Stern! ich bekomme meinen Schwindel.

Sabine (bei Seite). Er trägt allerdings etwas Kostbares auf dieser Stelle.

Fr. Staar. Aber sagt mir nur, was kann er denn bei uns suchen?

Bürgermeister. Fehlt es uns etwa an Merkwürdigkeiten? Das alte Rathhaus! 1430 ist es erbaut worden. Auf dem großen Sale hat ein Hussitengeneral dem damaligen Bürgermeister eine Ohrfeige gegeben.

Hr. Staar. Und die Wallfischrippe an der Decke —

Bürgermeister. Und die Stadtuhr, wo der Hahn kräht, und der Apostel Petrus mit dem Kopfe nickt.

Fr. Staar. Und unsere Leinewandbleiche —

Hr. Staar. Und das große Hirschgeweih —

Bürgermeister. Ein pommerscher Herzog hat den Hirsch höchst eigenhändig erlegt.

Fr. Staar. Vielleicht kömmt er auch wegen der Tuchfabriken?

Bürgermeister. Possen! ein solcher Herr hat in seinem Leben Tuch genug gesehen.

Fr. Staar. Meinen Cichorienkaffeh soll er bewundern.

Hr. Staar. Ein gutes Buch dabei aus meiner Lesebibliothek.

Bürgermeister. Oder die merkwürdigsten Acten, welche von einem hochlöblichen Rathe verhandelt worden.

Fr. Staar. Was wird das für Aufsehen in der Stadt machen, daß ein solcher Herr bei uns logirt.

Bürgermeister. Wir müssen ihn nur auch nach Würden empfangen.

Hr. Staar. Sabinchen, laß die Kinder weiß anzieh'n. Ich will den Sperling herschicken, der soll sie lehren, Blumen streuen, das ist jetzt Mode.

Bürgermeister. Und ich will sogleich den Thürmer bestellen. Er kann ein wenig die Trompete blasen. Wenn der Fremde zum Thore hereinfährt, so soll er blasen, was die Lunge nur halten will.

Hr. Staar. Fänd' ich nur Sperling, er ist capabel, noch Verse zu machen.

Bürgermeister. Suche der Herr Bruder ihn auf; und die Frau Mutter, nebst Jungfer Tochter, verfügen sich in die Küche, bakken, kochen, sieden, braten. Heute wird nicht von Zinn gespeist, sondern von Fayence. Was von Silber im Hause ist, muß auf den Tisch. Meine silberne Tabaksdose kann als Salzfaß gebraucht werden. — Das große Deckelglas mit meinem verzogenen Namen wird vor den Fremden

gestellt. Kein schwarzes Brot, lauter Semmeln. Zwei Flaschen von meinem köstlichen Naumburger. Ein Kalbskopf, mit einem vergoldeten Lorbeerblatt im Maule. Eine Pastete mit Morcheln, und eine gebratene Gans mit Borstorferäpfeln. O, Se. Excellenz sollen wissen, daß wir auch verstehen, was dazu gehört.

Fr. Staar. Und was das Nöthigen betrifft, da verlaß dich auf mich. Ich will ihn nöthigen, so lange noch ein Bissen hineingeht. Er soll einen Knopf nach dem andern von der Weste springen lassen.

Bürgermeister. Das thue die Frau Mutter. Komm der Herr Bruder. Jeder verrichte das Seine, zur Ehr' und Ruhm unserer guten Stadt Krähwinkel. (Ab mit Herrn Staar.)

Kotzebue.

Bruchstück aus den Vertrauten.

Sechste Scene des ersten Actes.

(Garten.)

Christian. Saar (elegant, die Lorgnette in der Hand).

Christian (ihn empfangend).

Verzeih'n Sie, gnäd'ger Herr!

Saar.

Was soll ich dir verzeihen?

Christian.

Sie winkten; 's ging nicht gleich, von dem mich zu befreien.

Saar (nachlorgnirend).

Von wem?

Christian.

Vom Gärtner Bock. Das ist ein feiner Hecht!
Und doch gelang mir's, ihn für sie zu stimmen.

Saar.

Recht!
Ich wünschte daß der Mensch sich hier auf Kundschaft legte.
(vertraulich)
Man spricht von einem Herrn, mit dem sie Umgang pflegte.
Ein Kannibal, den man erklärt hat in die Acht,
Weil er ein Menschenkind im Zweikampf umgebracht.

Christian.

Den fürchten Sie?

Saar (eitel).

Wie so? Mich bei ihr auszustechen
Gelingt ihm nicht.

Christian.

Behüt'! Allein er kann sich rächen;
Er kann Sie fordern —

Saar (vornehm).

O, dann meld' ich's an den Hof.
Duelle sind für Narren, und ich bin — Philosoph.
Versuche nur, mein Lieber, zu ergründen,
Ob's wahr ist, daß er starb.

Christian.

Ich will die Wahrheit finden,
Verlassen Sie sich d'rauf. Was ist er?

Saar.

Officier,
Laut sagt man, er sei todt, und munkelt, er sei hier.
Er heißt von Strahlen, und soll hier verkleidet lauern.

Christian.

Verkleidet? (bei Seite) Nimmt man mich doch selbst dafür?

Saar.

Man meint, er sei im Haus.

Christian.

Wer meint denn das?

Saar.

Die Bauern.

Christian (bei Seite).

So wahr ich leb', ich bin's! (zu Saar) mein Herr, vertrau'n Sie mir,
Ich weiß am besten, wer in diesen alten Mauern
Sich aufhält — (er unterbricht sich bei Lisettens Erscheinen.)

Siebente Scene.

Die Vorigen. Lisette (aus den Culissen links kommend).

Christian (auf sie zu).

Ah, da kömmt mein liebes Lischen!

Lisette.

Ja,
Die kömmt, und wenn sie kömmt —

Christian.

Nun?

Lisette.

Nun, so ist sie da.

Saar (Beifall lächelnd).

Ein witzig Köpfchen, das! Sie kömmt mir just gelegen.

Christian.

So? Dann skisir' ich mich.

Saar.

O, bleib' er, meinetwegen!
Ich bin Lisettchen gut; doch ihm gefährlich? Nein!
Sie soll mein Beistand bloß bei ihrem Fräulein sein.

Lisette (verbindlich).

Bedarf der Herr v. Saar des Beistands bei den Damen?

Saar (sehr freundlich).

Du kleine Schmeichlerin! — Wohl dank' ich meinem Namen,
Und meinem Bischen Witz, und (mit gewählter Stellung) dem passablen Bau
Manch freundlichen Empfang bei mancher schönen Frau,
Doch das war bloßes Spiel. Jetzt ist vom Ernst die Frage,
Von Eh'= und Wehstand! D'rum charmante Kleine, sage,
Was Fräulein Sophie von mir spricht?

Lisette.

Sie spricht nicht viel.

Saar.

Ja, das hab ich bemerkt, lakonisch ist ihr Stil.
Indeß (selbstgenügsam) sie spricht von mir.

Lisette.

Noch hab ich nichts vernommen.

Saar.

Nicht? Nun gedulde dich, das wird gewiß noch kommen,
Wer mich erst näher kennt, ist meines Lobes voll,
So, daß ich oft nicht weiß, wie ich mich nehmen soll.
(Mit zunehmender Zungengeläufigkeit.)
Da heißt es: »Sein Verstand, sein Herz, sein Witz, die Suade,
Die seiner Lipp' entströmt! Er hat des Königs Gnade —
Er ward der Kaiserin von Frankreich vorgestellt —
Spielt L'hombre wie ein Gott — kurz, glaubt' ich, was die Welt

Einstimmig von mir sagt, müßt ich vor Stolz zerbersten.
Sie nennt in jeder Kunst mich schmeichelhaft den Ersten,
Sie —

Lisette (einfallend).

Wenn das Fräulein das erfährt; so wird ihr Mund
Allein nicht schweigen.

Saar.

Ach, wer thut ihr so was kund?
Man kennt ja kaum hier die gelehrten Societäten,
Wovon ich Mitglied bin.

Lisette (mit Spott).

Man sollte drob erröthen,
Sie haben Recht.

Saar.

Nun sieh, und dennoch schickt sich's nicht,
Daß meine Zunge viel zu meinem Lobe spricht.
Darf ich ihr sagen, daß ich die Chymie verstehe,
Und in der Algebra den Leibnitz übersehe,
Auch auf der Drechselbank die nettsten Sachen drehe?
Daß meine sich're Hand den Pinsel und den Stift
Mit gleichem Glücke führt, und nach dem Leben trifft?

Christian (mit offenem Munde).

Das ist erstaunlich!

Saar

(der bisher sich an Lisetten gewendet, kehrt sich schnell nach ihm, und fährt mit steigender Geschwindigkeit fort).

Ja! In sieben neuen Sprachen
Sprech' ich mit dem, der sie versteht, von allen Sachen —

Lisette.

Ist's möglich?

Saar

(wendet sich schnell wieder nach ihr, und spricht dann abwechselnd zu Beiden).

Ja, ich kann auch Sonnenuhren machen;
Ich tanz' und reite gut; ich bin geschickt im Jagen;
Was ich im Springen thu', wird nicht leicht einer wagen;
Vor meinem Degen muß der beste Fechter zagen,
Die Scheibe trifft mein Schuß, als wär' er hingetragen,
Gereimt und ungereimt, auf gut und böse Lagen
Mach' ich — und ohne mich, wie mancher, viel zu plagen —

Sonette, Madrigals, Satyren, Liebesklagen,
Und Verse aller Art, sogar bei vollem Magen,
Auch blas' ich Flöt', und kann recht gut die Pauken schlagen!
(nach einem tiefen Athemzug)
Nun? — Wüßte das Sophie, was würde sie wohl sagen?

Christian.

Der Athem stünd' ihr still.

Lisette.

Sie würde Stein, wie wir.

Staar (zu Lisette).

Du sagst ihr nichts davon! Nichts! Ich verbiet' es dir.
(Pause, während welcher er ein porte-feuille herauszieht.)
Nur mit dem kleinsten der Talente, die ich habe,
Will ich sie heut erfreu'n. (Zu Lisette.) Ruf mir den Gärtner her!
(Lisette geht links ab, und kommt sehr bald mit Heinrich zurück. Saar sucht ein Blatt im porte-feuille, und nimmt es heraus.)
Ein türk'scher Blumenstrauß sei meine erste Gabe,
Erklärt durch dieß Gedicht.
(Er erblickt Heinrich im Umsehen nach ihm.)

Ad. Müllner.

C. Gemischte Dramen.

Durch die Vermischung der Hauptbestandtheile jener angeführten zwei Gattungen des Drama bildeten sich mehrere andere Formen, welche weder ausschließend zu den tragischen, noch zu den komischen Dramen gerechnet werden können, obwohl sie Merkmale von beiden an sich tragen; und welche um so mehr, da auch zuweilen durch das Zusammenhelfen anderer als der gewöhnlichen Mittel die beabsichtete Wirkung erreicht werden soll, den Namen: gemischte Dramen, verdienen. Hierher gehören: das Schauspiel in der gewöhnlichen Bedeutung, die Oper und das Melodram. Wir wollen über diese Formen Einiges bemerken, rücksichtlich der dramatischen Erfordernisse aber uns auf das schon Gesagte beziehen.

1. Von dem Schauspiele in der gewöhnlichen Bedeutung.

Unter Schauspiel versteht man jenes Drama, in welchem sowohl im Zwecke der ganzen Zusammensetzung, als in der hervorgerufenen Theilnahme und sittlichen Beurtheilung der Ernst vorherrschet, ohne jedoch den Scherz ganz auszuschließen, oder die Erregung des Gefühls des Erhabenen ausschließend zu beabsichten. Die vorzüglichsten aus den vielen Unterarten dieser Gattung, deren Entstehung weit über Diderot hinaus gefunden werden mag, sind: das Ritterschauspiel, das Familiengemälde, das rührende Drama, und das bürgerliche Trauerspiel.

Das Ritterschauspiel

kann sich bis zur romantischen Tragödie erheben, wie H. v. Kleist's Käthchen von Heilbronn; dann gehört es dorthin, wo wir von derselben gesprochen haben. Der größte Theil dieser Producte aber sind Gebilde, durch die Erscheinung des Göthe'schen Götz von Berlichingen in's Dasein gerufen, in welchen nichts historisch ist, als die Namen und andere Äußerlichkeiten; nichts ritterlich, als die Helme, Schilde und Schwerter; nichts altdeutsch, als vermeintlich die Rohheit, sonst die Gesinnungen eben so modern als gemein. Wenn auch einzelne Züge, an die Vorzeit erinnernd, uns ansprechen, so ist doch bei den meisten die Verbindung so lose und das Ganze so allein auf den theatralischen Effect berechnet, daß nur wenigen, wie z. B. dem Otto von Wittelsbach, eine Stelle unter den besseren deutschen Dramen eingeräumt werden kann. Glücklicher Weise wird der Antheil, welchen das Publikum an solchen Stücken nimmt, immer geringer, und daher ihr Erscheinen auf der Bühne immer seltener, wozu Castelli's treffende Parodie: Roderich und Kunigunde, nicht wenig beigetragen haben mag.

Bruchstück aus Götz von Berlichingen.

Lager.

Hauptmann. Ritter.

Hauptmann. Dabei kommt nichts heraus, ihr Herrn. Er schlägt uns einen Haufen nach dem andern, und was nicht umkommt und gefangen wird, das läuft in Gottes Namen lieber nach der Türkei als in's Lager zurück. So werden wir alle Tag' schwächer. Wir müssen ein Mal für alle Mal ihm zu Leib' gehen, und das mit Ernst; ich will selbst dabei sein, und er soll sehen, mit wem er zu thun hat.

Ritter. Wir sind's All' zufrieden; nur ist er der Landsart so kundig, weiß alle Gänge und Schliche im Gebirg, daß er so wenig zu fangen ist, wie eine Maus auf dem Kornboden.

Hauptmann. Wollen ihn schon kriegen. Erst auf Jaxthausen zu. Mag er wollen oder nicht, er muß herbei, sein Schloß zu vertheidigen.

Ritter. Soll unser ganzer Hauf' marschieren?

Hauptmann. Freilich! Wißt ihr, daß wir schon um hundert geschmolzen sind?

Ritter. D'rum geschwind, eh' der ganze Eisklumpen aufthaut; es macht warm in der Nähe, und wir stehen da wie Butter an der Sonne. (ab.)

Gebirg und Wald.

Götz. Selbitz. Trupp.

Götz. Sie kommen mit hellem Hauf'. Es war hohe Zeit, daß Sickingens Reiter zu uns stießen.

Selbitz. Wir wollen uns theilen. Ich will linker Hand um die Höhe ziehen.

Götz. Gut. Und du, Franz, führe mir die fünfzig rechts durch den Wald hinauf; sie kommen über die Heide, ich will gegen ihnen halten. Georg, du bleibst um mich. Und wenn ihr seht, daß sie mich angreifen, so fallt ungesäumt in die Seiten. Wir wollen sie patschen. Sie denken nicht, daß wir ihnen die Spitze bieten können. (ab.)

Heide,
auf der einen Seite eine Höhe, auf der andern Wald.

Hauptmann. Executionszug.

Hauptmann. Er hält auf der Heide! das ist impertinent. Er soll's büßen. Was! den Strom nicht zu fürchten, der auf ihn losbraus't?

Ritter. Ich wollt' nicht, daß ihr an der Spitze rittet; er hat das Ansehen, als ob er den ersten, der ihn anstoßen möchte, umgekehrt in die Erde pflanzen wollte. Reitet hinter d'rein.

Hauptmann. Nicht gern.

Ritter. Ich bitt' euch. Ihr seid noch der Knoten von diesem Bündel Haselruthen; lös't ihn auf, so knickt er sich euch einzeln wie Riethgras.

Hauptmann. Trompeter blas! Und ihr blas't ihn weg. (ab.)

Selbitz (hinter der Höhe hervor im Galopp). Mir nach! Sie sollen zu ihren Händen rufen; multiplicirt euch. (ab.)

Lerse (aus dem Wald).

Götzen zu Hilf! Er ist fast umringt. Braver Selbitz, du hast schon Luft gemacht. Wir wollen die Heide mit ihren Distelköpfen besäen. (Vorbei.) (Getümmel.)

Eine Höhe mit einem Wartthurm.

Selbitz (verwundet). Knechte.

Selbitz. Legt mich hieher, und kehrt zu Götzen.

Erster Knecht. Laßt uns bleiben, Herr, ihr braucht unser.

Selbitz. Steig' einer auf die Warte, und seh' wie's geht.

Erster Knecht. Wie will ich hinauf kommen?

Zweiter Knecht. Steig' auf meine Schultern, da kannst du die Lück' erreichen, und dir bis zur Öffnung hinauf helfen.

Erster Knecht (steigt hinauf). Ach Herr!

Selbitz. Was siehest du?

Erster Knecht. Eure Reiter fliehen der Höhe zu.

Selbitz. Höllische Schurken! Ich wollt', sie ständen, und ich hätt' eine Kugel vor'm Kopf. Reit' einer hin! und fluch' und wetter' sie zurück. (Knecht ab.) Siehest du Götzen?

Knecht. Die drei schwarzen Federn seh' ich mitten im Getümmel.

Selbitz. Schwimm, braver Schwimmer. Ich liege hier!

Knecht. Ein weißer Federbusch, wer ist das?

Selbitz. Der Hauptmann.

Knecht. Götz drängt sich an ihn. — Bauz! Er stürzt.

Selbitz. Der Hauptmann?

Knecht. Ja, Herr.

Selbitz. Wohl! Wohl!

Knecht. Weh! Weh! Götzen seh ich nicht mehr.

Selbitz. So stirb Selbitz.

Knecht. Ein fürchterlich Gedräng, wo er stand. Georgs blauer Busch verschwind't auch.

Selbitz. Komm herunter. Siehst du Lersen nicht?

Knecht. Nichts. Es geht alles d'runter und d'rüber.

Selbitz. Nichts mehr. Komm! Wie halten sich Sickingens Reiter?

Knecht. Gut. — Da flieht einer nach dem Walde. Noch einer! Ein ganzer Trupp! Götz ist hin.

Selbitz. Komm herab.

Knecht. Ich kann nicht. — Wohl! Wohl! Ich sehe Götzen! Ich sehe Georgen!

Selbitz. Zu Pferd?

Knecht. Hoch zu Pferd! Sieg! Sieg! Sie fliehen.

Selbitz. Die Reichstruppen?

Knecht. Die Fahne mitten drein, Götz hinterdrein. Sie zerstreuen sich. Götz erreicht den Fähnrich. — Er hat die Fahn'. — Er

hält. Eine Hand voll Menschen um ihn herum. Mein Kamerad erreicht ihn. — Sie ziehen herauf.

Götz. Georg. Lerse. Ein Trupp.

Selbitz. Glück zu! Götz. Sieg! Sieg!

Götz (steigt vom Pferde). Theurer! Theurer! Du bist verwund't, Selbitz?

Selbitz. Du lebst und siegst! Ich habe wenig gethan. Und meine Hunde von Reitern! Wie bist du davon gekommen?

Götz. Dieß Mal galt's. Und hier Georgen dank' ich das Leben, und hier Lersen dank' ich's. Ich warf den Hauptmann vom Gaul. Sie stachen mein Pferd nieder, und drangen auf mich ein, Georg hieb sich zu mir und sprang ab, ich wie der Blitz auf seinen Gaul, wie der Donner saß er auch wieder. Wie kamst du zum Pferd?

Georg. Einem, der nach euch hieb, stieß ich meinen Dolch in die Gedärme, wie sich sein Harnisch in die Höhe zog. Er stürzt', und ich half euch von einem Feind, und mir zu einem Pferd.

Götz. Nun stacken wir, bis sich Franz zu uns herein schlug, und da mähten wir von innen heraus.

Lerse. Die Hunde, die ich führte, sollten von außen hinein mähen, bis sich unsere Sensen begegnet hätten; aber sie flohen wie Reichsknechte.

Götz. Es floh Freund und Feind. Nur du, kleiner Hauf, hieltest mir den Rücken frei; ich hatte mit den Kerls vor mir genug zu thun. Der Fall ihres Hauptmanns half mir sie schütteln, und sie flohen. Ich habe ihre Fahne und wenig Gefangene.

Selbitz. Der Hauptmann ist euch entwischt?

Götz. Sie hatten ihn inzwischen gerettet. Kommt, Kinder! kommt, Selbitz! — Macht eine Bahre von Ästen; — du kannst nicht auf's Pferd. Kommt in mein Schloß. Sie sind zerstreut. Aber unser sind wenig, und ich weiß nicht, ob sie Truppen nachzuschicken haben. Ich will euch bewirthen, meine Freunde. Ein Glas Wein schmeckt auf so einen Strauß.

Lager.

Hauptmann.

Ich möcht' euch alle mit eigner Hand umbringen! Was, fortlaufen! Er hatte keine Hand voll Leute mehr! Fortlaufen, vor Einem Mann! Es wird's niemand glauben, als wer über uns zu lachen Lust hat. — Reit herum, ihr, und ihr, und ihr. Wo ihr von unsern zerstreuten Knechten find't, bringt sie zurück, oder stecht sie nieder. Wir

müssen diese Scharte auswetzen, und wenn die Klingen d'rüber zu Grunde gehen sollten.

Jarthausen.

Götz. Lerse. Georg.

Götz. Wir dürfen keinen Augenblick säumen! Arme Jungen, ich darf euch keine Rast gönnen. Jagt geschwind herum, und sucht noch Reiter aufzutreiben. Bestellt sie alle nach Weilern, da sind sie am sichersten. Wenn wir zögern, so ziehen sie mir vor's Schloß. (Die zwei ab.) Ich muß einen auf Kundschaft ausjagen. Es fängt an heiß zu werden, und wenn es nur noch brave Kerls wären! aber so ist's die Menge. (ab.)

Sickingen. Maria.

Maria. Ich bitte euch, lieber Sickingen, geht nicht von meinem Bruder! Seine Reiter, Selbitzens, eure, sind zerstreut: er ist allein, Selbitz ist verwundet auf sein Schloß gebracht, und ich fürchte Alles.

Sickingen. Seid ruhig, ich gehe nicht weg.

Götz (kommt).

Kommt in die Kirch', der Pater wartet. Ihr sollt mir in einer Viertelstund' ein Paar sein.

Sickingen. Laßt mich hier.

Götz. In die Kirch' sollt ihr jetzt.

Sickingen. Gern — und darnach?

Götz. Darnach sollt ihr eure Wege geh'n.

Sickingen. Götz!

Götz. Wollt ihr nicht in die Kirche?

Sickingen. Kommt, kommt.

Göthe.

Das Familiengemälde.

Dieser Name bezeichnet dramatische Werke, welche die in dem Kreise der Häuslichkeit gewöhnlichen Ereignisse schildern sollen. Dazu wird nicht so sehr die Darstellung außerordentlicher Vorfälle, als individueller Charaktere erfordert, welche allerdings dem Schauspieler Gelegenheit geben, das Studium derselben durch eine fleißige Darstellung zu zeigen. Die hier vorkommenden Situationen werden zuweilen launig und drollig sein können, die Lustigkeit derselben wird aber stets durch den

vorherrschenden Ernst gemildert erscheinen. Von einem glücklichen und ruhigen Hauswesen wird der Dichter so wenig zu sagen wissen, als der Geschichtschreiber von einem Staate bei inner'm und äußerem Frieden. Er wird uns also durch die mit ängstlicher Treue geschilderte Enge des häuslichen Lebens interessiren müssen. Verdruß bei redlich geübter Amtspflicht, bei der Erziehung der Kinder, Zwistigkeiten zwischen Mann und Frau, schlechte Aufführung des Gesindes, Nahrungssorgen, sind die Gegenstände, die er uns hier vorführt. Schwerlich wird die Darstellung solcher Scenen eine Erhebung des Geistes bewirken, da die Menschen auf der Bühne eben das wieder finden, was sie vom Morgen bis an den Abend zu Hause haben.

So sehr man aber auch zugestehen muß, daß diese Dramen oft sehr weit von der reinen Poesie entfernt sind, so muß doch bemerkt werden, daß solche Familienscenen, wenn sie mit Einsicht zusammengestellt wurden, manchmal selbst den Eindruck auf den Gebildeten nicht verfehlen; daß eine gewisse Theilnahme an Allem, was uns nahe liegt, bei der größeren, nicht so gebildeten Volksmenge die große Wirkung dieser Stücke begründet; und daß, wenn dieselben auch keinen poetischen Zweck zu erreichen im Stande sind, sie doch als dramatisirte Sittenfabeln angenommen werden können, welche zum mindesten wegen ihrer Verständlichkeit eine angemessene Erholung für Manchen sein dürften, die zuweilen wohlthätige Spuren zurückläßt.

Bruchstück aus den Jägern.

Vierter Auftritt des ersten Aufzuges.

Zimmer im Hause des Oberförsters.

Anton. Rudolph. Oberförsterin (mit einer Lampe).

Oberförsterin. J, schönen guten Morgen, Anton — schönen guten Morgen.

Anton. Danke, liebe Mutter, danke.

Oberförsterin. Ausgeschlafen, Anton? Ausgeschlafen? Ihr geht heute wieder früh aus. Das ist ein Leben! — Keine Ruh' und keine Rast.

Anton. Je nun, was will das sagen? Adieu.

Oberförsterin. Warte doch noch — warte. (Er geht nach der Thür.) Ei, ich will's haben, du sollst warten. (Anton kommt.) Ist das nicht ein Wetter! J, du mein lieber Himmel!

Anton. Wird schon hell werden. Adieu Mutter! Es wird wahrhaftig zu spät.

Oberförsterin. Nur einen Augenblick. »Hell werden?« — Rudolph, treibe, daß der Kaffeh kommt. — (Rudolph ab.) »Hell werden,« sagst du? Der Mond hatte gestern Abend einen Hof, Anton. Er war nicht so viel hell als ein Speciesthaler groß ist, dann wird es all' mein Tage den andern Tag kein helles Wetter.

Rudolph. Hier bringe ich den Kaffeh schon, Madam.

Oberförsterin. Gut, gut. Nun Anton — (schenkt ein) geschwind trink ein Schälchen, Anton.

Anton. Ich kann nicht. Ach Gott, es ist mir ohnehin heiß genug.

Oberförsterin. Was heiß? Es ist rauhes Wetter. Der Kaffeh wärmt den ganzen Menschen — trink nur! (Sie zwingt ihm eine Schale auf.) Hast du auch die Brust gut verwahrt, Anton? (Sie knöpft ihm, indeß er trinkt, die Weste bis an den Hals zu, die Flinte liegt ihm im Arme, er hat den Hut auf.) Ei, so laß doch die Knöpfe zu, Anton! Was das für eine alberne Mode ist! Da wird der Magen verkältet, die Gesundheit nicht konservirt, und das junge Volk stirbt hin. Die Brust verwahrt, die Brust verwahrt! Das war eine gold'ne Regel bei uns Alten! — Nun trinkst du noch eine.

Anton (mit dringender Eile). Mutter, ich muß wahrhaftig fort.

Oberförsterin. Nun so geh'. Höre — wenn Rickchen nur ein paar Tage da ist, so soll sie dir ein Leibchen nähen. Da, nimm das Tuch, halt den Hals hübsch warm — hörst du?

Fünfter Auftritt.

Vorige. Oberförster, hernach Matthes.

Oberförster. Noch hier? — Plagt dich denn —

Anton. Eben wollte ich — (will gehen.)

Oberförster. Bleib! — Matthes!

Matthes (kömmt).

Oberförster. Seine Nachtmütze. (Matthes ab.) Wieder in's Bette. Ich will fort.

Anton. Ich war schon auf dem Wege, aber die Mutter —

Oberförsterin. Ich — — hatte ihm was zu sagen. Ich habe es ihm befohlen, er sollte da bleiben.

Oberförster. Das ist ein ander Ding. (Zu Anton.) So mußtest du da bleiben. (Zu Matthes.) Geht eurer Wege! (Zur Oberförsterin.) Faß' dich ein andermal kürzer.

Anton. Adieu, Vater.

Oberförster. Aufgepaßt. — Nicht eingekehrt. — Fix! um zehn Uhr wieder hier. Allons, marsch! (Anton und Rudolph ab.)

Oberförsterin. Ruf ihm doch nach, sag ihm, daß er von der Sau wegbleibt. Christian ist erst gestern geschlagen, und —

Oberförster. Wenn du sie anlaufen lassen willst: so kann er zu Hause bleiben.

Oberförsterin (mit gutmüthigem Auffahren). Ei was, ich muß dir meine Meinung einmal kurz weg sagen.

Oberförster. Hahaha! Das kannst du nicht.

Oberförsterin. Was? Was kann ich nicht?

Oberförster. Kurz wegsprechen.

Oberförsterin. Nun, so will ich gar kein Wort sprechen. (Geht an den Kaffehtisch, schenkt ein, und murmelt dazu.) Man möchte ersticken!

Oberförster. Wenn du beim Nachtwächter anfängst, so hörst du beim türkischen Kaiser auf.

Oberförsterin. Aus dem ewigen Bellen und Lärmen kommt nichts heraus. Der Junge ist so übel nicht.

Oberförster. Richtig. Darum soll er noch besser werden.

Oberförsterin. Hm — ein Mensch ist kein Engel, und Anton —

Oberförster. Nun — hat auch noch zu laufen bis dahin.

Oberförsterin. Das verwünschte Auffahren — das!

Oberförster. Bilde dir nicht ein, daß du ihn lieber hättest als ich. Der Junge ist wild, wie der Teufel. Wenn ich gut wäre, wie eine Schlafmütze; ich glaube, er steckte uns das Haus über dem Kopf an. — He — — Matthes!

Matthes. Herr Oberförster?

Oberförster. Mein Morgenbrot! (Matthes ab.)

Oberförsterin. Höre einmal — wie steht es denn mit Mamsell Kordelchen vom Amte?

Oberförster. Ist sie krank? Frag den Doctor.

Oberförsterin. Nicht doch. Ich meine — hm — wunderlich — ich meine —

Oberförster. Was?

Oberförsterin. Wenn mein Anton Mamsell Kordelchen heirathete. (Matthes bringt ein Glas Wasser, und Brot nebst einem Messer.)

Oberförster (mit bedeutend verdrießlichem Blick). Darauf weiß ich dir nicht zu antworten. — Matthes — ist dem Schulzen sein Bauholz angewiesen?

Matthes. Ja.

Oberförster. Um welche Zeit?

Matthes. Gestern Abend um vier Uhr.

Oberförster. Es ist gut. Ihr habt mich zeither oft belogen; wenn dieß wieder nicht wahr ist, so schicke ich euch fort. Eure Zeit ist ohnedieß heute ganz um.

Matthes. Herr Oberförster — ich nehme es an, und ziehe gleich ab.

Oberförster. So? — Nun — — wenn ihr wollt, ich kann schon wollen: — da ist euer Geld.

Matthes. Empfehle mich. (ab.)

Oberförster. Gute Besserung. Ich bin froh, daß ich den Menschen los bin — es ist ein böser Bube.

Oberförsterin (die, als Matthes kam, wieder an ihren Kaffeehtisch gegangen war). Gift und Galle muß man trinken!

Oberförster. Was?

Oberförsterin. Ich sage kein Wort, — kein Sterbenswort. Aber — aber — es drückt mir das Herz ab, wenn ich so sehen muß, daß —

Oberförster. Es ist kein Auskommen mit der Frau. — Nun — ich will es einmal aushalten. Sprich — sag Alles, was du weißt; aber Alles! denn sobald kriegst du mich nicht wieder.

Oberförsterin. Sag mir nur, wozu bin ich da? Immer muß ich Unrecht haben. Dieß hätte ich so machen können, das wieder anders. Hier habe ich gesündigt; dort habe ich einen Bock geschossen. Bald hätte ich reden, bald schweigen sollen. Wenn ich den Mund aufthue, habe ich Unrecht. Was ich rede, ist einfältig. Ei, wozu hat man den Mund, als zum Reden!

Oberförster. Nun, mein Kind — hahaha — dazu brauchst du ihn auch.

Oberförsterin. Ich? Wer — ich? Wenn läßt du mich denn zum Worte kommen? Wo darf ich meine Meinung sagen? Auf Martini werden es zwei Jahre, daß ich zuerst von der Heirath gesprochen habe. — Da ging das Unglück los. Nun — ich habe geschwiegen — geschwiegen, was ich konnte. Nachher hat es der Herr Amtmann mir wieder unter den Fuß gegeben; aber so wie ich nur den Mund aufthat — ward ich ja angelassen! Jetzt hat die Frau Amtmannin in der

Kirche wieder angefangen: »Mamsell Kordelchen hätte meinen Anton gar zu gern.« Nun — denke ich, Ehen werden im Himmel geschlossen — und wenn es Gottes Wille ist, daß mein Anton Mamsell Kordelchen heirathen soll; so werden wir nichts dazu, und nichts davon thun können. Ich habe es gesagt. — Du bist Vater, wie ich Mutter. — Thu' nun, was du willst — ich sage kein Wort mehr!

Oberförster. Bist du fertig?

Oberförsterin. Ja.

Oberförster. Nun sprich nicht eher, bis ich dich frage.

Oberförsterin. O ich will nichts — gar kein Wort will ich sagen.

Oberförster. Noch besser. Das Amt hat dir also die Heirath recht nahe gelegt?

Oberförsterin. Ja. Nahe — ganz nahe.

Oberförster. Nun, eben darum liegt mir die Sache weit, weit, ganz weit.

Oberförsterin. Nun da haben wir's! Warum denn? Sag, warum?

Oberförster. Sieh, mein Kind, was man so unter dem Preise weggibt, pflegt kein gangbarer Artikel mehr zu sein.

Oberförsterin. Was? — Mamsell Kordelchen —

Oberförster. Kurz, ist ein alter Ladenhüter.

Oberförsterin. Wollte nicht der — hm — der — was war er — unter den Kürassieren — — und hernach der Oberbereiter von — von Dings da! Wollten die sie nicht alle Beide heirathen?

Oberförster. Sie haben es gewollt, als sie auf dem Amthof logirten. Du lieber Himmel! was wollen solche Herrn nicht, wenn sie freie Tage spüren. Hernach sind sie weggeritten, und haben es vergessen. Kurz — es geht ihr mit ihren Liebhabern, wie uns mit unserm Röhrwasser — sie bleiben aus. Zum Nothbedarf ist mein Sohn überall zu gut. Zum Nothbedarf für eine Gaunersfamilie vollends.

Oberförsterin. Gott bewahre! Was das für Reden sind!

Oberförster. Verplaud're ich da wieder meinen Morgen mit dir. — Es ist überhaupt noch zu früh für ihn — der Junge soll gar noch nicht heirathen. Punctum.

Oberförsterin. Und die schöne Doppelmariage, die das gegeben hätte, wenn Monsieur Zeck Rickchen geheirathet hätte!

Oberförster. Ist das nicht ein Kreuz mit den Weibern! Sind sie jung — so lassen sie sich heirathen; und ist die Rechnung geschlossen, so haben sie die Wuth, andere zu verheirathen. Nun, nun. — Nur

nicht böse! Du bist sonst ein kreuzbraves Weib, fromm — redlich — — wie ich sage, kreuzbrav — bis auf den alten Weiberverstand, und die Liebe zu den harten Thalern — kreuzbrav!

Oberförsterin. Die harten Thaler? Ja, wenn ich nicht gewesen wäre! Bei dir würde es ja heißen:

»Alles verzehrt vor seinem End',
»Macht ein — —

Oberförster. Macht ein richtiges Testament.

Oberförsterin. Aber zum guten Glück habe ich meine paar tausend —

Oberförster. Thaler zusammengespart. — Ich bitte dich, schweig von dem Geldkapitel, sonst —

Oberförsterin. Ich sollte nur nicht so Acht —

Oberförster. Höre, ich will —

Oberförsterin. Wenn du nur gekonnt hättest, wie du —

Oberförster. So höre doch!

Oberförsterin. Was?

Oberförster. Wie viel willst du haben? Ich kaufe dir das ab, was du noch hast sprechen wollen! Ja?

Sechster Auftritt.

Vorige. Der Schulz.

Schulz. Guten Morgen, Herr Oberförster, guten Morgen, Frau —

Oberförster. Je — guten Morgen.

Oberförsterin. Guten Morgen, guten Morgen, Herr Schulz! Ei, er ist ja gar zu rar geworden. Ich glaube in vierzehn Tagen ist er nicht hier gewesen. Das ist nicht hübsch, weiß er das wohl? Nicht nachbarlich. Man muß seine alten Freunde nicht vergessen, man muß —

Oberförster. Seine alten Freunde zum Worte kommen lassen. Geh in deine Küche! Wir werden zu sprechen haben — nicht wahr?

Schulz (bejaht es nachdenklich).

Oberförsterin. Gut, gut. Ich gehe. (Geht ein paar Schritte, kommt aber gleich wieder, und nimmt den Schulzen bei Seite.) Ehe er weggeht, kommt er doch einen Augenblick zu mir herein. Nicht wahr? Ich will ihm erzählen, wie —

Oberförster. Tausend Sapperment!

Oberförsterin. Nun, nun — Herr Isegrimm, ich gehe ja schon. (ab.)

Siebenter Auftritt.

Vorige (ohne Oberförsterin).

Oberförster. Nun! Was Neues, Herr Schulz?

Schulz. Hm! Neues genug; aber — leider Gottes, nichts Gutes!

Oberförster. Wie so? Was ist —

Schulz. Was wird's sein? Die alte Leier. — Unser Herr Amtmann zieht uns einmal wieder die Haut über die Ohren.

Oberförster. Was soll's geben?

Schulz. Nun — »die Gemeinde hätte so starke Ausgaben — es »ginge dieß Jahr so viel auf.« — Das muß nun freilich der Herr Amtmann am besten wissen, denn er hat die Kasse. »Damit er nun dem »allen vorstehen könnte: so sollte aus dem Gemeindewald für tausend »Thaler Holz gehauen werden.«

Oberförster. Es ist nicht möglich!

Schulz. Was ich Ihnen sage.

Oberförster. Für tausend Thaler?

Schulz. Je nun — es gibt einen lackirten Wagen.

Oberförster. Je, da soll ja den Amtmann das — — — Nun, nun — ich muß doch auch mit dabei sein, muß doch auch so ein kleines Wörtchen mit dazu sprechen.

Schulz. Sie sind brav. Gott vergelt's Ihnen, was Sie schon an uns gethan haben! Aber hierin können Sie uns nicht helfen. Es geschieht gewiß, was der Amtmann will.

Oberförster. Nichts. Ich mache meine Vorstellung dagegen. Der ganze Wald würde ja verdorben! — Es ist nicht möglich! Weiß er was? — Ich gehe selbst in die Stadt. — Ich übergebe die Vorstellung dem Herrn selbst.

Schulz. In die Stadt? Herr Oberförster. — Nein!

Oberförster. Warum nicht?

Schulz. Sehen Sie, wenn wir in der Stadt klagen, so meint der Herr dieß, der and're das. Endlich wird einer ausgesucht, der soll nun darüber sprechen: der Eine? — Gott bewahre uns in Gnaden! der reiset das ganze Jahr hier herum, und dort herum. Bald hat er zu viel Arbeit, bald wird er krank. — Nun kriegt auch wohl wieder ein anderer darüber zu sprechen. Wir gehen hin und wieder her, suchen, betteln, es kostet uns schweres Geld, die Arbeit bleibt auch liegen. — — Ehe wir uns versehen, kömmt ein Bescheid: »Wegen Widerspenstigkeit hiermit ab, und zur Ruhe verwiesen.« Der Amtmann läßt ihn publiciren — haut uns den Wald vor der Nase weg — fährt

mit Frau und Kindern in's Bad — und am Ende kostet es zweitausend Thaler.

Oberförster. Er thut dem Dinge zu viel. Es gibt redliche Männer in der Stadt, und ich will ihnen alles so unter die Augen legen, daß sie sich der Sache wohl sollen annehmen müssen.

Schulz. Hoho — habe all' mein Leben gehört — »keine Krähe hackt der andern die Augen aus.« Die Frau Amtmannin hat dem Herrn Amtmann das Amt so gleichsam zum Heirathsgut mitgebracht: der gibt nun am rechten Orte Steuern und Gaben — d'rum fragt kein Mensch, wie er es mit uns treibt. — Warum wollten Sie sich Feinde machen? Lassen Sie es gehen, wie's geht!

Oberförster. Ehrlich und g'rade durch; damit halte ich es.

Schulz. Ganz gut. — Aber —

Oberförster. Überhaupt suche und ford're ich von den Leuten all' mein Tage nichts, als was von Gott und Rechtswegen mein ist. Wollen sie mir das nicht geben; stehlen sie mir meinen Verdienst aus der Tasche. Nun — sie mögen es verantworten; aber ich bleibe auf meinem Wege Es hat mir denn doch auch schon wohl gethan, mich — schlecht und recht, vor so einen Kerl hinzustellen, und ihn scharf in's Auge zu fassen. — Mit dem Rothwerden hatte es sich nun wohl! Aber was ihnen auch das Gewissen sagte; sie machten so wunderliche Geberden, und sahen so albern dabei aus, — daß ich all' ihre Schätze für solche Augenblicke nicht haben möchte.

Schulz. Ja — da denk' ich eben an etwas. Neulich — es mögen ein acht Tage sein — begegnete ich dem Amtmanne, wie er — es war in aller Frühe — von einer Leiche kam. Da sah er nun ganz unscheinbar und grämlich aus. Hm! — dachte ich so bei mir selbst — es ist doch was gar Bedenkliches um das letzte Ende! Man sei gewesen, wer man wolle — da fällt einem alles haarklein bei. — Hm — dachte ich dann so weiter — wenn dem Amtmanne einmal so alles beifällt! — Herr Oberförster — ich möchte dann nicht um ihn, und neben ihm sein — ich denke, es müßte nicht gut um ihn stehen. —

Oberförster. Herr Schulz — ich hoffe zu Gott, um die Stunde soll's mit uns Beiden einmal ganz still abgehen.

Schulz. Ich hoff's auch. Adieu! (schüttelt ihm die Hand.) Es bleibt beim Alten. (ab.)

Oberförster (ihm nach). Es bleibt beim Alten! Nun will ich doch auf der Stelle meinen Bericht machen. (Setzt sich, und will schreiben.)

Iffland.

Das rührende Drama

begreifet alle jene Stücke, welche durch Darstellung menschlicher Schwächen eine Art von Mitleid zu erregen streben, am Ende aber durch einen glücklichen Zufall die befürchteten unglücklichen Folgen aufheben. Die gemeine Lehre, welche aus den meisten dieser Dramen hervorgeht, ist, daß ein sogenanntes gutes Herz alle Fehltritte und Ausschweifungen wieder gut mache, und daß man es mit der Tugend nicht so strenge nach Grundsätzen zu nehmen habe. Weiß nun der Dichter durch schlaffe, mehr sinnliche, als sittliche Rührung zu bestechen, am Ende aber alles fein auszugleichen, indem irgend ein großmüthiger Wohlthäter auftritt, und mit vollen Händen ausspendet: so gefällt es dem verwöhnten Herzen außerordentlich; es ist den Leuten zu Muthe, als hätten sie selbst edle Thaten verrichtet. Was uns aber in diesen Dramen nicht nur als natürlich und erlaubt, sondern als sittlich und edel geschildert wird, das übersteigt alle Begriffe, und solche Stücke verführen weit gefährlicher, als die leichtfertigsten Lustspiele, eben weil diese Verführung sich, ohne durch äußere Unanständigkeit abzustoßen, in noch unverwahrte Gemüther einschleicht, und die heiligsten Namen zum Deckmantel wählt. Hierher gehört ein großer Theil von Kotzebue's Dramen.

Bruchstück aus den Hussiten vor Naumburg.

Zweite Scene des dritten Aufzuges.

Der Markt zu Naumburg. Im Vordergrunde ein kleines Haus des Viertelmeisters Wolf.

Wolf. Bertha, seine Gattin.

Bertha.

Wolf! Kommst du endlich? — Nimm die Angst von mir! —

Wolf.

Muth, liebe Bertha, Hoffnung!

Bertha.

Keine! —

W o l f.

Doch! —

Wie Stahl aus Kieseln schlägt das Unglück auch
Aus starrer Brust lebend'ge Hoffnungsfunken! —

B e r t h a.

Verworrenes Getös vernahm ich, was
Bedeutet es?

W o l f
(langsam und unwillkürlich stockend).

Ein treuer Bürger rieth —
Ein letztes Mittel zu versuchen. —

B e r t h a.

Welches?

W o l f.

Den Feind zu rühren, meint er, solle man
Die Kinder senden, ob der Unschuld Bitten
Vielleicht uns retten mögen —

B e r t h a (erschrocken).

Kinder? Welche Kinder?

W o l f.

Je nun, die kleinen wie die großen, alle,
Die Kinder uns'rer Stadt.

B e r t h a.

Die uns'rigen
Auch?

W o l f.

Freilich. Sollten wir uns wohl ausschließen?
Und könnten wir es?

B e r t h a.

Alle?

W o l f.

Wie ihr Alter
Es mit sich bringt.

B e r t h a.

Hab' ich auch recht verstanden?
Hinaus will man die Kinder senden?

W o l f.

Ja.

B e r t h a.

In's Lager der Hussiten?

W o l f.

Ja.

B e r t h a (immer ängstlicher).

Zum Tode?!

W o l f.

Da sei Gott für! Durch ihren Anblick eben
Verhoffen wir, das wilde Volk zu rühren.

B e r t h a (nach einer kurzen Pause).

Ein Vorschlag war es, sagtest du nicht so?

W o l f.

So sagt' ich.

B e r t h a.

Allerdings — wohl ausgesonnen —

W o l f.

Wie freut es mich, daß du so edelherzig
Das Wohl der Stadt im Aug' behältst!

B e r t h a.

Wie sollt'
Ich nicht — nur Schade — wenig Bürger werden —
Der Lärm, den ich vernahm — ich wette fast,
Der gut gemeinte Vorschlag ward verworfen! —

(Sie erwartet ängstlich seine Antwort.)

W o l f.

Mit nichten, eben jetzt eilt man, ihn auszuführen.

B e r t h a.

Jetzt schon?

W o l f.

Dürften wir noch zögern?

B e r t h a.

Der Bürgermeister billigt? —

W o l f.

Allerdings.

B e r t h a.

Der Kinderlose — freilich — doch die Rathsherrn? —

W o l f.

Der Rathsherrn Kinder ziehen alle mit.

Bertha (mit steigender Angst).
Ei wirklich? — Und die Mütter? — Nun? Was sagen
Die Mütter denn? — Ich habe freilich wohl
Geseh'n, daß sie dem Herold ihr Geschmeide
Zu geben willig waren — doch ich denke —
Ein Band vom Hals ist leichter abgelös't —
Als ein Kind vom Herzen! —

Wolf.
Ja, so war es auch.
D'rum hör' und schöpfe Trost in deinem Jammer
Aus Leiden dir verwandter Mutterherzen. —
Kaum war es laut und ruchbar worden, was
Der Rath beschlossen, siehe,
Da stürzten erschrock'ne Mütter
Wehklagend herab auf die Straßen!
Die eine lag kniend am Thore,
Drei Kinder umklammernd und küssend!
Indeß, mit dem einz'gen im Arme,
Die and're, verwilderten Blickes,
Entfliehet, und weiß nicht, wohin!
Da rennt' eine dritt' ihr entgegen,
Mit Angstgeheul suchend den Knaben,
Den sie im Getümmel verloren —
Dort steht der verlassene Kleine,
Sein Rufen, sein ängstliches Wimmern
Wird von dem Getöse verschlungen! —
Hier sammelt sich schüchtern ein Häuflein
Um eine betende Mutter,
Wie Küchlein zur Henne sich sammeln!
Dort schluchzt eine and're den Segen
Herab auf die weinenden Kinder,
Indessen aus kreischenden Kehlen
Der Fluch der Verzweiflung emporsteigt! —
Die Männer versuchen umsonst
Der Gattinnen Wuth zu besänft'gen;
Vergebens schlingt jeder die Arme
Sanft bittend um seine Gefährtin;
Die Sanfteste wurde zum Tieger!
Mit Ungestüm rissen sie alle
Sich los aus umstrickenden Armen!

Blindwüthend und Waffen ergreifend,
Wie eben der Zufall sie darbot,
Schlug sinnlos die rasende Mutter
Auf Brüder, und Vater und Gatten —
Umsonst an der Spitze des Rathes
Erhob auch der würdige Alte
Die Ruhe gebietende Stimme;
Sein Anseh'n, gegründet auf Weisheit
Und Jahre, war plötzlich vernichtet!
Mißhandelt entfloh er dem Sturme —
Das Leben des muthigen Greises
Vermochten wir kaum noch zu retten. —
Bis endlich überspannte Kraft, erschöpft,
In einen Thränenstrom sich plötzlich auflös't,
Der Wolke gleich, die nun, vom Blitz entladen,
Wohlthät'gen Regen auf die Fluren träufelt.
Es öffneten die wunden Mutterherzen
Dem Balsam sich der tröstenden Vernunft.
Stillweinend hörten sie — und glaubten — hofften —
Ergaben sich in unser strenges Schicksal,
Und führten endlich still die Kinder heim,
Sie betend anzukleiden.

Bertha,
(welche der Erzählung mit peinlicher Theilnahme zugehört).
Jetzt schon? Heute?

Wolf.
Sobald die Trommel auf dem Markte wirbelt,
Versammeln sich die Kinder — früher, mein' ich,
Hätt' in das Gleis der Noth sich jede Mutter
Gefügt, wär' meine edle Bertha, mein
Hochherz'ges Weib, in seiner stillen Größe
Erschienen. Denn wie auf empörten Wogen
Ordnung und Muth dem Schiffer wiederkehren,
Wenn der Polarstern aus der Wolke tritt,
So bringt des Einzelnen ruhige Größe
Im Sturm der Leidenschaft die Ordnung wieder.

Bertha.
Nicht also Wolf! Willst du mit eitlem Lobe
Dieß Herz beschwicht'gen? Nein, ich kann — ich mag
Es nicht verdienen um den hohen Preis!

Ich bin kein Mann — kein Engel — ich bin Mutter! —
Auch ich kann nur dem Manne fluchen, dem
Grausamen, der den Höllenrath ersonnen!
Er war kein Vater! Nein, er ist kein Vater!
Nie, nie hat er ein Kind auf seinem Schooß
Gewiegt, nie in den Arm ein treues Weib
Geschlossen! — Nenne mir den Harten, den
Unmenschlichen! —

Wolf.

Ich selbst.

Bertha (erstarrt).

Du, Wolf?

Wolf.

Ja, ich.

Bertha.

Du, Vater Wolf?

Wolf.

Verdamme nicht. — Wo alles
Verloren ist, das eig'ne Leben schon
Uns nicht mehr angehört, und doch vielleicht
Durch kühne Demuth alles wieder zu
Gewinnen steht, was wäre da dem Bürger
Zu wagen nicht erlaubt? Nicht Pflicht sogar?

Bertha.

Dem Bürger? — Sei es — doch dem Vater! —

Wolf.

Die Kinder sendet er dahin, wo Rettung
Noch möglich ist —

Bertha.

Dem Geier in die Klauen!

Wolf.

Wo noch sich hoffen läßt, daß ihre Bitten
Und ihrer Unschuld Lieblichkeit der Krieger
Verschloß'ne Herzen öffnen mögen.

Bertha.

Würden

Sie das nicht auch in unſrer Mitte?

W o l f.

Nein!

Mit einer Thräne magst du wohl den Funken,
Doch nicht die entfesselte Flamme löschen.
Der Krieger, der im Sturm die Fest' erobert,
Vom Widerstand entflammt, durch eigene
Gefahr verwirrt, gereizt — erwürgt auch Lämmer.
Das bittende Kind, wenn in der Waffenruh'
Es vor ihn trat, hätt' ihn vielleicht bewegt;
Das schreiende Kind, wenn in der brennenden Stadt
Es zu ihm kreischt, spießt er auf seine Lanze!

B e r t h a.

Nun ja — ich glaub' es — muß es glauben — muß
Die Klugheit ehren, die mein Herz zermalmt —
Die Kinder senden wir hinaus — ich bin
Es ja zufrieden — doch nicht alle? A l l e?! —

W o l f.

Wem steht das Recht zu, sein Kind auszuschließen?

B e r t h a.

Ich dächte doch, wer Eines nur von achten
Zurück behält, der darf sich wohl vermessen,
Daß er genug dem Vaterland geopfert.

W o l f.

Wohl minder doch, als der nur Ein's besaß?

B e r t h a.

Willst du mit deiner tödtenden Vernunft
Mich zur Verzweiflung bringen? — Vater Wolf!
Hab' ich acht Kinder dir geboren, daß
Ich einsam sterben soll? — Wer wird das Auge,
Von Thränen ausgebrannt, mitleidig mir
Verschließen? Wer an meinem Sarge weinen? —
Wo soll ich hin mit dieser vollen Brust? —
Wie dich die Luft umgibt, so Mutterliebe
Mein Herz! wir können ohne Luft nicht leben!
Erbarme dich! laß mindestens mir Einen
Zurück, den Erben seiner Brüder,
Der die getheilte Lieb' in sich vereine!

W o l f.

Bertha!

Bertha.

Von achten Eines wird man nicht
Vermissen! — kann ich's doch im Keller, oder
Im Garten flugs verbergen —

Wolf.

Bertha! siehst
Du nicht, wie du in meinem Herzen wühlest!

Bertha.

Erfleh' ich doch dir selbst den Trost im Alter!
Wenn diese Fieberkraft dich hat verlassen —
Du wieder Vater sein wirst, und der Knabe
Dir lächelt, den mein Bitten dir erhalten,
Dann, Wolf, verdankst du mir mit Liebe, daß
Ich heut' dir weh gethan. (Kniend.) O ja, erhör',
Erhöre mich! — Ein Kind laß mir zurück!
Ein einz'ges nur! — Das Blut am Herzen stockt —
Mein Aug' ist trocken — aber mich erstickt
Der Thränenstrom — ich kann nicht mehr —
(Sie sinkt gänzlich zu Boden.)

Wolf (hebt sie auf).

Mein Weib!
Mein gutes Weib! — Du willst? — Wohlan, es sei.

Bertha (ihn heiß umarmend).

Dank für das Leben eines Kindes, das
Ich seinem Vater abgebettelt!

Wolf (sich verstellend.)

Laß
Uns überlegen, welche wir etwa
Am leichtesten entbehren, welchen hier
Behalten?

Bertha (unruhig).

Ja — das wollen wir — wie meinst du? —

Wolf.

Konrad mag geh'n — was nutzt die fromme Einfalt?

Bertha (hastig).

Spricht um so lauter nicht für ihn das Mitleid?

Wolf.

So sei's der Jacob, der war immer störrisch.

Bertha.

Mein Jacob störrisch? Ja, bei deiner Hitze;
Der Mutter Bitten widerstand er nie.

Wolf.

Des Ludwig Thränen waren oft uns lästig.

Bertha.

Er ist so zart, bedarf der Mutterpflege.

Wolf.

Der Wilhelm ist unbändig, den laß fort.

Bertha.

Wie? War er nicht ein Lamm, als du erkranktest?
Und betet' er nicht still in jedem Winkel?

Wolf.

So möge Gustav —

Bertha.

Halt! — der süße Knabe,
Der jeden Abend mir im Schooß entschlummert! —
(Pause. Bertha ringt die Hände, und blickt starr vor sich hin.)

Wolf (tritt bei Seite).

Wie sollt' ich länger noch die Mutter fragend quälen!
Die jedes Kind mit Lieb' und Schmerz gebar!
Sie fühle selbst, wie schwer es sei, zu wählen;
Das liebste Kind ist jedes in Gefahr.
Man mag wohl oft im leichten Unmuth wähnen,
Man liebe diesen herzlicher als jenen;
Doch schlägt die Stunde, soll man einen missen,
So stockt der Mund — die Herzen sind zerrissen! —
Der du die Fäden zart vereinigt spannst,
Hilf einer bangen Mutter siegend streiten!
(Zu Bertha.)
Besinne dich — entscheide, wie du kannst —
Die Kinder will ich seh'n und vorbereiten.
(Er geht in das Haus.)

Kotzebue.

Das bürgerliche Trauerspiel.

Wird der Knoten im Familiengemälde, oder im rührenden Drama durch einen unglücklichen Ausgang der Begebenheiten

gelöst, und ist der eigentliche Zweck desselben Anschaulichmachung eines Satzes aus der Moral: so ist das bürgerliche Trauerspiel vorhanden; aber eben durch jenen angezeigten Zweck wird eine Darstellung menschlicher Schicksale, sie mögen Könige oder Andere betreffen, aus der idealischen Sphäre in die prosaische Welt herabgezogen. Indessen muß man gestehen, daß die Forderungen der Moral und der dramatischen Kunst zusammentreffen, und daß die höchste Strenge der sittlichen Grundsätze wiederum zur dichterischen Erhebung führt. Der Anblick der unächten Reue, die nur die Strafe abzukaufen sucht, ist peinlich; aber die Reue und der Schmerz über die unersetzliche Einbuße der Unschuld ist einer wahrhaft tragischen Schilderung fähig. Hierher könnte man Lessing's Emilia Galotti, Göthe's Clavigo, Schiller's Cabale und Liebe rechnen.

Bruchstück aus Emilia Galotti.

Siebenter Auftritt des zweiten Aufzuges.

Sal im Hause des Galotti.

Graf Appiani. Claudia. Emilia Galotti.

Appiani (tritt tiefsinnig, mit vor sich hingeschlagenen Augen herein, und kömmt näher, ohne sie zu erblicken; bis Emilia ihm entgegen springt). Ach, meine Theuerste! — Ich war mir Sie in dem Vorzimmer nicht vermuthend.

Emilia. Ich wünschte Sie heiter, Herr Graf, auch wo Sie mich nicht vermuthen. — So feierlich? so ernsthaft? — Ist dieser Tag keiner freudigern Aufwallung werth?

Appiani. Er ist mehr werth als mein ganzes Leben. Aber schwanger mit so viel Glückseligkeit für mich, — mag es wohl diese Glückseligkeit selbst sein, die mich so ernst, die mich, wie Sie es nennen, mein Fräulein, so feierlich macht. — (Indem er die Mutter erblickt.) Ha! auch Sie hier, meine gnädige Frau! — nun bald mir mit einem innigeren Namen zu Verehrende!

Claudia. Der mein größter Stolz sein wird! — Wie glücklich bist du, meine Emilia! — Warum hat dein Vater unsere Entzückung nicht theilen wollen?

Appiani. Eben habe ich mich aus seinen Armen gerissen — oder

vielmehr er sich aus meinen. — Welch ein Mann, meine Emilia, Ihr Vater! Das Muster aller männlichen Tugend! Zu was für Gesinnungen erhebt sich meine Seele in seiner Gegenwart! Nie ist mein Entschluß, immer gut, immer edel zu sein, lebendiger, als wenn ich ihn sehe — wenn ich ihn mir denke. Und womit sonst, als mit der Erfüllung dieses Entschlusses kann ich mich der Ehre würdig machen, sein Sohn zu heißen; — der Ihrige zu sein, meine Emilia?

Emilia. Und er wollte mich nicht erwarten!

Appiani. Ich urtheile, weil ihn seine Emilia, für diesen augenblicklichen Besuch, zu sehr erschüttert, zu sehr sich seiner ganzen Seele bemächtiget hätte.

Claudia. Er glaubte dich mit deinem Brautschmucke beschäftiget zu finden: und hörte —

Appiani. Was ich mit der zärtlichsten Bewunderung wieder von ihm gehört habe. — So recht, meine Emilia! Ich werde eine fromme Frau an Ihnen haben; und die nicht stolz auf ihre Frömmigkeit ist.

Claudia. Aber, meine Kinder, Eines thun, und das Andere nicht lassen! — Nun ist es hohe Zeit; nun mach', Emilia!

Appiani. Was? Meine gnädige Frau.

Claudia. Sie wollen sie doch nicht so, Herr Graf, — so wie sie da ist, zum Altare führen?

Appiani. Wahrlich, das werd' ich nun erst gewahr. — Wer kann Sie sehen, Emilia, und auch auf Ihren Putz achten? — Und warum nicht so, so wie sie da ist?

Emilia. Nein, mein lieber Graf, nicht so; nicht ganz so. Aber auch nicht viel prächtiger; nicht viel — Husch, husch, und ich bin fertig! — Nichts, gar nichts von dem Geschmeide, dem letzten Geschenke Ihrer verschwenderischen Großmuth! Nichts, gar nichts, was sich nur zu solchem Geschmeide schickte! — Ich könnte ihm gram sein, diesem Geschmeide, wenn es nicht von Ihnen wäre. — Denn drei Mal hat mir von ihm geträumt. —

Claudia. Nun! davon weiß ich ja nichts.

Emilia. Als ob ich es trüge, und als ob plötzlich sich jeder Stein desselben in eine Perle verwandele. — Perlen aber, meine Mutter, Perlen bedeuten Thränen.

Claudia. Kind! Die Bedeutung ist träumerischer, als der Traum. — Warst du nicht von je her eine größere Liebhaberin von Perlen, als von Steinen? —

Emilia. Freilich, meine Mutter, freilich —

Appiani (nachdenkend und schwermüthig). Bedeuten Thränen, — bedeuten Thränen!

Emilia. Wie? Ihnen fällt das auf? Ihnen?

Appiani. Ja wohl; ich sollte mich schämen. — Aber, wenn die Einbildungskraft einmal zu traurigen Bildern gestimmt ist —

Emilia. Warum ist sie das auch? — Und was meinen Sie, was ich mir ausgedacht habe? — Was trug ich, wie sah ich, als ich Ihnen zuerst gefiel? — Wissen Sie es noch?

Appiani. Ob ich es noch weiß? Ich sehe Sie in Gedanken nie anders, als so; und sehe Sie so, auch wenn ich Sie nicht so sehe.

Emilia. Also, ein Kleid von der nämlichen Farbe, von dem nämlichen Schnitte; fliegend und frei. —

Appiani. Vortrefflich!

Emilia. Und das Haar —

Appiani. In seinem eignen braunen Glanze; in Locken, wie sie die Natur schlug. —

Emilia. Die Rosen darin nicht zu vergessen! Recht! recht! — Eine kleine Geduld, und ich stehe so vor Ihnen da. (ab.)

Achter Auftritt.

Graf Appiani. Claudia Galotti.

Appiani (indem er ihr mit einer niedergeschlagenen Miene nachsieht). Perlen bedeuten Thränen! — Eine kleine Geduld! — Ja, wenn die Zeit nur außer uns wäre! Wenn eine Minute am Zeiger sich in uns nicht in Jahre ausdehnen könnte! —

Claudia. Emiliens Beobachtung, Herr Graf, war so schnell, als richtig. Sie sind heut ernster, als gewöhnlich. Nur noch einen Schritt von dem Ziele Ihrer Wünsche, — sollt' es Sie reuen, Herr Graf, daß es das Ziel Ihrer Wünsche gewesen?

Appiani. Ach, meine Mutter, und Sie können das von Ihrem Sohne argwohnen? — Aber, es ist wahr, ich bin heute ungewöhnlich trübe und finster. — Nur sehen Sie, gnädige Frau; — noch einen Schritt vom Ziele, oder noch gar nicht ausgelaufen sein, ist im Grunde Eins. — Alles, was ich sehe, alles, was ich höre, alles, was ich träume, predigt mir seit gestern, und ehegestern diese Wahrheit. Dieser Eine Gedanke kettet sich an jeden andern, den ich haben muß und haben will. — Was ist das? Ich versteh' es nicht. —

Claudia. Sie machen mich unruhig, Herr Graf. —

Appiani. Eines kömmt dann zum andern! — Ich bin ärgerlich; ärgerlich über meine Freunde, über mich selbst. —

Claudia. Wie so?

Appiani. Meine Freunde verlangen schlechterdings, daß ich dem Prinzen von meiner Heirath ein Wort sagen soll, ehe ich sie vollziehe. Sie geben mir zu, ich sei es nicht schuldig; aber die Achtung gegen ihn woll' es nicht anders. — Und ich bin schwach genug gewesen, es ihnen zu versprechen. Eben wollt' ich noch bei ihm vorfahren.

Claudia (stutzig). Bei dem Prinzen?

Neunter Auftritt.

Pirro, gleich darauf Marinelli, und die Vorigen.

Pirro. Gnädige Frau, der Marchese Marinelli hält vor dem Hause, und erkundiget sich nach dem Herrn Grafen.

Appiani. Nach mir?

Pirro. Hier ist er schon (öffnet ihm die Thüre, und geht ab).

Marinelli. Ich bitt' um Verzeihung, gnädige Frau. — Mein Herr Graf, ich war vor Ihrem Hause, und erfuhr, daß ich Sie hier treffen werde. Ich hab' ein dringendes Geschäft an Sie. — Gnädige Frau, ich bitte nochmals um Verzeihung; es ist in einigen Minuten geschehen.

Claudia. Die ich nicht verzögern will. (Macht ihm eine Verbeugung, und geht ab.)

Zehnter Auftritt.

Marinelli. Appiani.

Appiani. Nun, mein Herr?

Marinelli. Ich komme von des Prinzen Durchlaucht.

Appiani. Was ist zu seinem Befehle?

Marinelli. Ich bin stolz, der Überbringer einer so vorzüglichen Gnade zu sein. — Und wenn Graf Appiani nicht mit Gewalt einen seiner ergebensten Freunde in mir verkennen will — —

Appiani. Ohne weitere Vorrede; wenn ich bitten darf.

Marinelli. Auch das! — Der Prinz muß sogleich an den Herzog von Massa, in Angelegenheit seiner Vermählung mit dessen Prinzessin Tochter, einen Bevollmächtigten senden. Er war lange unschlüssig, wen er dazu ernennen sollte. Endlich ist seine Wahl, Herr Graf, auf Sie gefallen.

Appiani. Auf mich?

Marinelli. Und das, — wenn die Freundschaft ruhmredig sein darf — nicht ohne mein Zuthun. —

Appiani. Wahrlich, Sie setzen mich wegen eines Dankes in Verlegenheit. — Ich habe schon längst nicht mehr erwartet, daß der Prinz mich zu brauchen geruhen werde. —

Marinelli. Ich bin versichert, daß es ihm bloß an einer würdigen Gelegenheit gemangelt hat. Und wenn auch diese so eines Mannes, wie Graf Appiani, noch nicht würdig genug sein sollte: so ist freilich meine Freundschaft zu voreilig gewesen.

Appiani. Freundschaft und Freundschaft, um das dritte Wort! — Mit wem red' ich denn? Des Marchese Marinelli Freundschaft hätt' ich mir nie träumen lassen. —

Marinelli. Ich erkenne mein Unrecht, Herr Graf, mein unverzeihliches Unrecht, daß ich, ohne Ihre Erlaubniß, Ihr Freund sein wollen. — Bei dem allen: was thut das? Die Gnade des Prinzen, die Ihnen angetragene Ehre, bleiben was sie sind: und ich zweifle nicht, Sie werden sie mit Begierd' ergreifen.

Appiani (nach einiger Überlegung). Allerdings.

Marinelli. Nun, so kommen Sie.

Appiani. Wohin?

Marinelli. Nach Dosalo zu dem Prinzen. — Es liegt schon alles fertig, und Sie müssen noch heut abreisen.

Appiani. Was sagen Sie? — Noch heute?

Marinelli. Lieber noch in dieser nämlichen Stunde, als in der folgenden. Die Sache ist von der äußersten Eile.

Appiani. In Wahrheit? — So thut es mir leid, daß ich die Ehre, welche mir der Prinz zugedacht, verbitten muß.

Marinelli. Wie?

Appiani. Ich kann heute nicht abreisen; — auch morgen nicht; — auch übermorgen noch nicht. —

Marinelli. Sie scherzen, Herr Graf.

Appiani. Mit Ihnen?

Marinelli. Unvergleichlich! Wenn der Scherz dem Prinzen gilt, so ist er um so viel lustiger. — Sie können nicht?

Appiani. Nein, mein Herr, nein. — Und ich hoffe, daß der Prinz selbst meine Entschuldigung wird gelten lassen.

Marinelli. Die bin ich begierig zu hören.

Appiani. O, eine Kleinigkeit! — Sehen Sie, ich soll noch heut' eine Frau nehmen.

Marinelli. Nun? und dann?

Appiani. Und dann? — und dann? — Ihre Frage ist auch verzweifelt naiv.

Marinelli. Man hat Exempel, Herr Graf, daß sich Hochzeiten aufschieben lassen. — Ich glaube freilich nicht, daß der Braut oder dem Bräutigam immer damit gedient ist. Die Sache mag ihr Unangenehmes haben. Aber doch, dächt' ich, der Befehl des Herrn —

Appiani. Der Befehl des Herrn? — des Herrn? Ein Herr, den man sich selber wählt, ist unser Herr so eigentlich nicht. — Ich gebe zu, daß Sie dem Prinzen unbedingten Gehorsam schuldig wären. Aber nicht ich. — Ich kam an seinen Hof als Freiwilliger. Ich wollte die Ehre haben, ihm zu dienen: aber nicht sein Sclave werden. Ich bin der Vasall eines größern Herrn —

Marinelli. Größer oder kleiner; Herr ist Herr.

Appiani. Daß ich mit Ihnen darüber stritte! — Genug, sagen Sie dem Prinzen, was Sie gehört haben: — daß es mir leid thut, seine Gnade nicht annehmen zu können; weil ich eben heut' eine Verbindung vollzöge, die mein ganzes Glück ausmache.

Marinelli. Wollen Sie ihm nicht zugleich wissen lassen, mit wem?

Appiani. Mit Emilia Galotti.

Marinelli. Die Tochter aus diesem Hause?

Appiani. Aus diesem Hause.

Marinelli. Hm! Hm!

Appiani. Was beliebt?

Marinelli. Ich sollte meinen, daß es sonach um so weniger Schwierigkeit haben könne, die Ceremonie bis zu Ihrer Zurückkunft auszusetzen.

Appiani. Die Ceremonie? Nur die Ceremonie?

Marinelli. Die guten Ältern werden es so genau nicht nehmen?

Appiani. Die guten Ältern?

Marinelli. Und Emilia bleibt Ihnen ja wohl gewiß.

Appiani. Ja wohl gewiß? — Sie sind mit Ihrem ja wohl — ja wohl ein ganzer Affe!

Marinelli. Mir das, Graf?

Appiani. Warum nicht?

Marinelli. Himmel und Hölle! — Wir werden uns sprechen.

Appiani. Pah! Hämisch ist der Affe; aber —

Marinelli. Tod und Verdammniß! — Graf, ich ford're Genugthuung.

Appiani. Das versteht sich.

Marinelli. Und würde sie gleich jetzt nehmen: — nur daß ich dem zärtlichen Bräutigam den heutigen Tag nicht verderben mag.

Appiani. Gutherziges Ding! Nicht doch! (Indem er ihn bei der Hand ergreift.) Nach Massa freilich mag ich mich heute nicht schicken lassen: aber zu einem Spaziergange mit Ihnen hab' ich Zeit übrig. — Kommen Sie, kommen Sie!

Marinelli (der sich losreißt, und abgeht). Nur Geduld, Graf, nur Geduld!

Eilfter Auftritt.

Appiani. Claudia Galotti.

Appiani. Geh, Nichtswürdiger! — Ha! das hat gut gethan. Mein Blut ist in Wallung gekommen. Ich fühle mich anders und besser.

Claudia (eiligst und besorgt). Gott! Herr Graf. — Ich habe einen heftigen Wortwechsel gehört. — Ihr Gesicht glühet. Was ist vorgefallen?

Appiani. Nichts, gnädige Frau, gar nichts. Der Kammerherr Marinelli hat mir einen großen Dienst erwiesen. Er hat mich des Ganges zum Prinzen überhoben.

Claudia. In der That?

Appiani. Wir können nun um so viel früher abfahren. Ich gehe, meine Leute zu treiben, und bin sogleich wieder hier. Emilia wird indeß auch fertig.

Claudia. Kann ich ganz ruhig sein, Herr Graf?

Appiani. Ganz ruhig, gnädige Frau.

(Sie geht hinein, und er fort.)

Lessing.

2. Von der Oper.

Die Oper (das Singspiel) ist jenes dramatische Werk, in welcher sich mit der Poesie die Musik vereinigt, um in dieser Verbindung den beabsichteten Zweck zu erreichen. Beide Theile sind in derselben gleich wesentlich, so, daß weder die Musik über die Poesie, noch umgekehrt diese über die Musik herrsche, wiewohl die letztere gewöhnlich über jene den Sieg davon trägt. Es soll aus beiden verschiedenen Theilen ein innig verbundenes Ganzes, die Musik zur Poesie, die Poesie zum Gesange wer-

den. Damit aber dieses bewirket werde, ist sowohl bei dem Dichter ein für Musik empfängliches Gemüth, als bei dem Tonsetzer Geschmack an der Poesie erforderlich.

Die Oper wirkt vorzugsweise auf die Fantasie, und hat die Erregung angenehmer Empfindungen zum Zwecke. Rücksichtlich dieses Zweckes ist sie der lyrischen Poesie näher, als eine andere Gattung des Drama verwandt. Aus dem aufgestellten Zwecke geht schon zum Theil hervor, daß jene Eigenschaften, welche von den übrigen dramatischen Gattungen erfordert werden, nicht in so strengem Sinne in der Oper vorhanden sein müssen. Eine vollendete Charakterzeichnung und der ununterbrochene Fortgang der Handlung wird selten in diesen Dramen angetroffen werden. Hingegen bietet der Wechsel mannigfacher Leidenschaften reichen Stoff zur musikalischen Composition dar. Am entschiedensten dürften Zauberstoffe, Feenmährchen und idyllische Scenen sich für das Singspiel eignen, weil solche erst mit Hilfe der Musik vollkommen lebendig ausgesprochen werden können, und die Fantasie hierbei den weitesten Spielraum hat. Welche Rücksichten der Tonsetzer zu beachten hat, auszuführen, gehört nicht hierher; es genüge die Bemerkung für den Dichter, daß er jenem hinlängliche Gelegenheit öffnen soll, durch mannigfache Abwechslung auf die Fantasie der Hörer zu wirken. So wie das Drama überhaupt in das Tragische und in das Komische zerfällt, so theilt man auch die Oper nach ihrem Inhalt in die ernste und in die komische. Aus dem Vorausgesagten geht schon hervor, daß weder unter der ersten vollständige Tragödien, noch unter der letzteren reine Lustspiele zu verstehen seien.

Die ernste (heroische) Oper kann den Reiz des Wunderbaren nicht leicht entbehren, ohne in die Länge einschläfernd zu werden. Decorationen, Maschinerie, Kleidungen, alles muß zusammen wirken, um ein reiches, fantastisches Bild vor die Sinne zu stellen. Diese Art der Oper soll den Zaubergärten Armidens gleichen; man sollte aus den angenehmen Träumen des Gefühls nur zu den Bezauberungen der Fantasie aufgewecket werden. Wenn man sich ein Mal statt wirklicher Menschen We-

sen denkt, die keine andere Sprache als Gesang haben, so liegt es ganz nahe, sie sich auch als Geschöpfe vorzustellen, die nur durch angenehme Gefühle ihr Dasein ausfüllen. Mythologische, romantische oder idyllische Stoffe sind in dieser Gattung Singspiele stets den historischen vorzuziehen. Auch soll in der ernsten Oper die Musik nicht durch die gewöhnliche Rede unterbrochen, sondern durch das Recitativ zu einem großen Ganzen gebildet werden. Unter diese Gattung sind zu zählen: Don Juan, die Zauberflöte, das unterbrochene Opferfest, der Freischütz, Euryanthe, u. a. m.

Die komische Oper (Operette) bedarf geringerer Mittel zur Erreichung ihres Zweckes. Obwohl der Raum, den die Musik einnimmt, keine vollständige dramatische Entfaltung verstattet, so soll diese Art der Oper doch für die Wirkung auf der Bühne berechnet sein, und die Einbildungskraft gefällig ansprechen. So flüchtig solche Hervorbringungen sind, so darf es ihnen nicht an Beweglichkeit und Leben, selbst nicht an einem gewissen poetischen Anklange fehlen. In dieser Gattung stehen die französischen Opern oben an.

Das Vaudeville ist nur eine besondere Art der komischen Oper. Der wesentliche Unterschied ist, daß es den Aufwand von Composition, wodurch diese ein musikalisches Ganzes bilden soll, zu entbehren weiß, indem die Lieder für schon bekannte, volksmäßige Melodien eingerichtet sind. Kann man sich über das unaufhörliche Hüpfen vom Gesang zur Rede, und den ganz verschiedenen Musikstil in den vorkommenden Liedern hinwegsetzen, so ist für die Unterhaltung der Lachlustigen reichlich gesorgt. Oft vereinigen sich mehrere Schriftsteller, um mit rascher Fruchtbarkeit ein solches Vaudeville an's Licht zu fördern. Die Parodie neuer Theaterstücke, Anekdoten des Tages u. s. w. geben den Stoff dazu her. Wie natürlich, machen diese Stücke auf Unsterblichkeit keinen Anspruch, und ein Vaudeville, das nach Jahren noch gegeben wird, gilt für ein classisches Werk. Kotzebue's Fanchon ist eines der gelungensten deutschen Vaudevilles.

Den Ursprung der Oper findet man in dem sechzehnten Jahrhunderte, bei den Italienern. Im siebzehnten Jahrhunderte ward sie bei den Franzosen einheimisch, und von da kam sie durch Opitz nach Deutschland. Die italienische Oper zeichnet sich durch eine strengere Scheidung der Opera seria und Opera buffa, und besonders dadurch aus, daß niemals in derselben ohne musikalische Begleitung gesprochen wird. Unter den deutschen Operndichtern verdienen eine besondere Erwähnung: Weiße, Hiller, v. Göthe, Herklots, Jacobi, Gotter, Huber, Michaelis, v. Kotzebue, Bürde, Kind u. a. m.

Bruchstück aus Euryanthe.

Zweite Scene des zweiten Aufzuges.

Burggarten zu Nevers. Aus dem Wäldchen sieht man die Thurmspitzen der alten Burg hervorragen. Im Garten steht, mit Blumen umpflanzt, ein Gruftgewölbe, aus dessen Fenstern die ewige Lampe dämmert. Es ist Abend.

Euryanthe (allein).

Cavatine.

Glöcklein im Thale,
Rieseln im Bach,
Säuseln in Lüften,
Schmelzendes Ach!
Sterne in Wipfeln,
Äugelnd durch Laub,
Ach, und die Seele
Der Sehnsucht Raub!

Weilst du so ferne?
Bangst wohl nach mir?
Bringen die Sterne
Grüße von dir?
Alle so golden,
Selig und klar,
Ach, doch dein Blick nicht,
Mein Adolar!

Dritte Scene.

Euryanthe. Eglantine von Puiset.

Eglantine.

So einsam, bangend find' ich dich?

Euryanthe.

O nenne Bangen nicht mein einzig Glück.
Dieß Sehnen ist der Himmel unter Klagen.

Eglantine.

Wie kannst du trauern? siegreich heimgekehrt
Ist Adolar, erwartet
Im Königschlosse dich, die hohe Braut.

Euryanthe.

Mich locket nicht der Feste Glanz,
In diesem Blüthenparadiese hier,
Wo wir beseligt, Hand in Hand gegangen.
Ihn wieder seh'n — stillweinend ihn umfangen,
Das wäre Seligkeit —

Eglantine.

Dein Hoffen, Sehnen,
Zeigt dir, als höchste Wonne — Thränen.

Euryanthe.

Mir bot das Leben Leid und Liebe nur,
Verwaiset lebt' ich in des Klosters Stille,
Wie Veilchen blüh'n, da drang der Liebe Blick
Ein Pfeil in meine unbewehrte Brust,
Und mein ward Adolar.

Eglantine (für sich).

Weh ihm, weh dir!

Euryanthe.

Nach Nevers führt' er mich, zog in den Kampf,
Hier blieb ich einsam, sehnsuchtvoll zurück,
Da fand ich dich! — Dein schmeichelnd holdes Kosen
Gab Lind'rung mir.

Eglantine.

Du wandeltest den Kerker
Zur Freistatt um, warst mild der Heimatlosen,
Die ihrer Ahnen Burg im Staub geseh'n,

Den Vater, als Rebell, geächtet, flüchten —
Mich tödtet die Erinn'rung.

E u r y a n t h e.

Du Geliebte,

Getrost blick in die Zukunft, mir vertraue!

E g l a n t i n e.

D i r? Nimmer hast du mir Vertrau'n gewährt,
Dich drückt ein bang Geheimniß; leg' es nieder
In diese Brust, dann kann ich ruhig sein,
Nur dann, sonst nie.

E u r y a n t h e.

Verschone, laß mich schweigen.

E g l a n t i n e.

Des Unglücks Blick ist scharf! — Um Mitternacht
In dunkler Gruft, wenn du dich einsam wähnst,
Wacht Liebe dir zur Seite.

E u r y a n t h e.

O, verschweige

Dir selbst, was du geseh'n.

E g l a n t i n e.

Nichts sagst du mir?

C a v a t i n e.

O, mein Leid ist unermessen,
Du kannst mir dein Herz entzieh'n!
Laß mich einsam und vergessen
In die fernste Wildniß flieh'n!
Laß mich fort vom Sturm getrieben,
Irren, schwanken, untergeh'n!
Nein, dein Lieben war kein Lieben,
Nie sollst du mich wiederseh'n.
Doch, wie könnt' ich je dich meiden?
Nein, verstoß mich nicht von hier!
Dulden will ich, einsam leiden,
Sterben, süß, am Busen dir!

E u r y a n t h e.

Freundin, Geliebte,
An meine Brust!

Wie konnt' ich solche Lieb' ermessen!
Vergib!

Eglantine.

Du liebst mich? Alles ist vergessen!

Euryanthe.

So treu hast du mit mir gewacht,
In dunkler Gruft, in stiller Nacht?

Eglantine.

Was störest du der Todten Ruh?

Euryanthe.

Ich flehe dort für Emma's Frieden,
Der Schwester Adolars, durch schnellen Tod
Entrissen seiner Brudertreu — ihr Leid
Trug sie verschwiegen in die Gruft hinab.

Eglantine.

Wer that es kund?

Euryanthe.

Ihr Geist!

Eglantine.

Entsetzen! — Wie?! —

Euryanthe.

Am letzten Mai, in banger Trennung Stunde,
Bei Mondenlicht sah'n wir, von Duft umwallt,
Der holden Emma Luftgestalt,
Und säuselnd tönt's von ihrem bleichen Munde:
»Die ihr der Liebe Thränen Herz an Herz
So selig weinet — hört mich an — auch mir
Strahlt' einst dieß gold'ne Licht — mein Udo liebte
Mich zart und treu! — er fiel in blut'ger Schlacht,
Da war mein Leben mir kein Leben mehr,
Verzweiflungnacht hüllt meine Seele ein,
Aus gifterfülltem Ring sog ich den Tod!
Weh dieser That, die mich vom Heil geschieden!
Getrennt von Udo irr' ich durch die Nächte,
O weint um mich! nicht eh' kann Ruh' mir werden,
Bis diesen Ring, aus dem ich Tod gesogen,
Der Unschuld Thräne netzt im höchsten Leid.
Und treu dem Mörder Rettung beut für Mord!«

Eglantine.

Gewicht'ge Kunde!

Euryanthe.

Was hab' ich gethan?

Verrathen Adolars Geheimniß! Gott!

Gebrochen meinen Eid —

Eglantine.

Befürchte nichts!

Duett.

Euryanthe.

Unter ist mein Stern gegangen,

Bange Ahnung sagt es laut!

Eglantine.

Kannst du zagen, kannst du bangen,

Holde, da du mir vertraut?

Euryanthe.

Weh! ich brach des Schweigens Treue.

Eglantine.

Such' an meinem Busen Ruh!

Euryanthe.

Trost der Liebe, süß bist du!

Zugleich.

Euryanthe.

Ja, es wallt mein Herz auf's Neue

Selig deinem Herzen zu.

Eglantine.

Zweifle nie an meiner Treue,

Du nur bist mein Alles, du!

(Euryanthe geht in die Gruft.)

Helmina v. Chezy.

3. Von dem Melodram.

Das Melodram ist jenes Drama, in welchem der declamatorische Vortrag durch die Musik unterstützt wird. Man begreift darunter zwei verschiedene Classen solcher Dramen. Im älteren Sinne nennt man ein kleines musikalisches Stück, in welchem zwei, manchmal gar nur Eine Person, deren Leidenschaften geschildert werden, auftreten, Melodram. Gewöhnlich mangelt diesen Stücken das Wesen des Drama, die Handlung; und deßhalb gehören sie mehr in das Gebiet der Cantate. Aber auch von dieser unterscheidet sie das Besondere, daß die Musik nicht den Gesang harmonisch begleitet, sondern die leeren Zwischenräume der gewöhnlichen Rede ausfüllt. Die geringere Theilnahme, welche man dieser Classe jetzt widmet, ist ein glücklicher Beleg eines reineren Geschmackes, der sich nicht mehr gefallen läßt, daß zwei Künste, die dasselbe Ziel verfolgen, mit besonderer Höflichkeit einander abwechselnd Platz machen, wenn die eine der andern in den Weg tritt.

In der neueren Zeit versteht man unter Melodram ein Schauspiel, wo in emphatischer Prosa irgend etwas Wunderbares, Abenteuerliches, Schreckliches nebst den dazu gehörigen Decorationen und Aufzügen zur Schau gebracht wird. Die Franzosen sind die Erfinder dieser Classe, aus welcher sich das romantische Drama erfolgreicher als bisher entwickeln könnte; denn leider sind die bis jetzt erschienenen Melodramen größten Theils bis zur Abgeschmacktheit roh, und mißlungene Versuche im Romantischen.

Biographische und kritische
Notizen
von den
vorzüglichsten dramatischen Dichtern Deutschlands *).

Nach ihrer chronologischen Folge geordnet.

Fridrich Gottlob Klopstock.

(Siehe Band I. S. 145, Band II. S. 134.)

Dieser Dichter lieferte auch mehrere Tragödien, deren stolze, jeden Schmuck verschmähende Kraft nicht zusagen wollte, und die deßhalb kalt aufgenommen wurden. Man betrachtete sie mit einer gewissen Scheu und wollte sie nicht näher beleuchten. Wirklich sind diese Dramen nur für eine künftig mögliche Bühne gedichtet, und, wenigstens bei der ersten Lesung, dem Scheine der Härte und Kälte ausgesetzet; auch ist nicht zu läugnen, daß der ruhige Stolz, in dem sie erscheinen, zuweilen herbe und schroff wird, und daß das Ganze sich nur wie ein kühner, harter Fels erhebe. Der Stil, in welchem diese Dramen geschrieben sind, hat eine Nacktheit, die den Liebhaber der blumenreichen Schreibart zurückstoßen muß, denjenigen aber sehr anziehen wird, der hier eine Besonnenheit ahnet, die von dem gesunden Baume selbst die Blüthen und Blätter abzustreifen wagt. Klopstock schien die Fähigkeit zur Vorstellung bei dem Drama für

*) Nach Döring, Hermann, Horn, Raßmann, Fr. Schlegel, A. W. Schlegel, Solger, Tieck, Wachler, Wagner u. a.

nichts weniger als wesentlich zu halten, und nahm hierauf bei der Dichtung derselben gar keinen Bedacht. Wirklich eignet sich beinahe keines vollkommen für die scenische Darstellung, und dieß mag ein Grund mit sein, warum diese Tragödien, aus welchen man trotz ihrer Fehler so viel lernen könnte, so wenig gelesen und bekannt sind.

Gotthold Ephraim Lessing.

(Siehe Band I. S. 146, Band II. S. 137.)

Leuchtendes Gold und die Zier der sinnigen Perle, wie tief sie
Schlummern im nächtlichen Schooß, förd'r ich an's strahlende Licht!
Bernard.

Wir haben schon ein Mal erinnert, daß dieses kräftige Genie mehr den Charakter eines scharfsinnigen Philosophen, als den eines Dichters in sich trägt. Wenn es aber auch wahr ist, daß die Verstandesthätigkeit, besonders in der letzteren Zeit seines Lebens, die vorherrschende war, und den kühneren Aufflug der Fantasie hemmte, so neigte sich doch in manchen glücklichen Momenten die Poesie herab zu dem edlen Manne, gleichsam um ihm die stete Anstrengung und den ehrwürdigen Fleiß, der das Tiefste der Wissenschaften sich anzueignen strebte, milde zu versüßen und ihm das oft feindliche Leben, welches ihn umgab, vergessen zu machen. Mehr Verdienst, als selbst seine dramatischen Leistungen, haben seine Ansichten über diese Dichtungsart, welche er in seiner »hamburgischen Dramaturgie,« einer Wochenschrift, niederlegte, wodurch er unstreitig großen Einfluß auf die Richtung der deutschen dramatischen Literatur hatte, und besonders siegreich die den Deutschen bisher aufgedrungene Herrschaft des französischen Geschmackes im tragischen Fache bekämpfte. Seit der Erscheinung dieses Werkes verschwanden die Übersetzungen französischer Trauerspiele immer mehr von unsern Bühnen. Wenn auch manche seiner Ansichten, besonders jene, die er über das Wesen der Poesie überhaupt aufstellt, nicht gerechtfertigt werden können, so war er es doch vorzüglich, welcher durch seine Liebe zur Wahrheit und durch

sein Hinweisen auf Shakspeare der deutschen Literatur eine neue Bahn brach und somit die vollsten Ansprüche auf die Verehrung und den Dank seiner Mitgenossen und ihrer Nachkommen hat. Wir wollen seine dramatischen Werke mit kurzen Andeutungen durchgehen. Seine Lustspiele: »Der junge Gelehrte«, »Der Mysogyn«, »Die Juden«, »Der Freigeist und der Schatz«, sind Nachbildungen antiker Muster, und zeichneten sich unter den damals (1747—1749) vorhandenen deutschen Lustspielen durch das nicht verfehlte Einheimische in Sitten und Charakteren, durch manchen glücklichen Zug und muntern Einfall vortheilhaft aus; jetzt haben sie, wie die meisten Bruchstücke und Entwürfe in Lessing's theatralischem Nachlasse nur geschichtliche Bedeutung. Dasselbe gilt von seinen ersten, nach französischen Regeln entworfenen Tragödien. Sein erstes bedeutendes Trauerspiel ist »Miß Sara Sampson,« eine Nachahmung englischer Muster, aber mit einem weinerlich schleppenden Charakter. »Minna von Barnhelm« hingegen ist ein wahres Lustspiel der feineren Art, welches rücksichtlich der Form zwischen den französischen und englischen Mustern die Mitte hält; der Geist der Erfindung aber und der geschilderte gesellige Ton sind eigentlich deutsch. Wohl ist das Verhältniß der beiden Liebenden bis zur Peinlichkeit auf die Spitze gestellt, allein die komischen Nebenfiguren sind mit Laune gezeichnet und haben ein echt deutsches Gepräge. Es ist kein geringer Beleg für die Trefflichkeit dieses Lustspiels, daß es jetzt noch, nach so langer Zeit seit seiner ersten Erscheinung, auf der Bühne allgemeines Interesse erregt. Noch mehr Bewunderung hatte, Anfangs wenigstens, »Emilia Galotti«; indessen muß man gestehen, daß, so umsichtig dieses Trauerspiel auch entworfen sein mag, es nicht so sehr dem Begriffe der echten Tragödie entspricht, wie Minna von Barnhelm dem des Lustspiels. Es ist eine alte, berühmte, unauslöschlich in die Weltgeschichte eingezeichnete That rauher Römertugend, die Ermordung der Virginia durch ihren Vater, unter erdichteten Namen, in neu europäischen Verhältnissen und heutigen Sitten, welche uns Lessing hier gibt. Die

Leidenschaften sind in diesem Stücke mehr scharfsinnig und witzig charakterisirt, als beredt ausgedrückt. Indessen ist doch in dem Werke etwas, das uns immer anziehen und fesseln wird. Es ist die Wahrheit und Treue, die unbefangene Lust an der Sache, noch nicht verkümmert durch vornehme Halbphilosophie. Auch die reine und edle Sprache, die Gewandtheit des Dialogs und viele andere einzelne Vorzüge verdienen eine auszeichnende Erwähnung. Sein letztes dramatisches Werk: »Nathan der Weise«, ist unstreitig der äußern Form des Drama am angemessensten. Eine merkwürdige Erzählung des Boccacio ist mit wunderbaren, jedoch nach den Zeitumständen nicht unwahrscheinlichen Erfindungen eingefaßt; die erdichteten Personen sind um einen berühmten historischen Charakter her gruppirt, um den großen Saladin, der ganz der Geschichte gemäß gehalten ist; die Kreuzzüge im Hintergrunde, der Schauplatz zu Jerusalem, das Zusammentreffen verschiedener Nationen und Religionsverwandten auf diesem morgenländischen Boden: alles das gibt dem Ganzen einen romantischen Anstrich. Die Form ist freier und umfassender, als in den übrigen Stücken Lessing's, beinahe wie die der Shakspearischen Schauspiele. Obwohl die zu sehr herausgehobene Absicht der Belehrung über einen einzelnen Satz sich mit dem eigentlichen Zweck des Drama nicht zu vertragen scheint, so wäre doch, wenn die Entwicklung der Wahrheiten, von welchen Lessing durch dieses Drama überzeugen wollte, nicht zu viel Ruhe erfordert hätte, bei einer etwas rascheren Bewegung in der Handlung das Stück recht sehr dazu geeignet, auf der Bühne zu gefallen.

Was Lessing gewesen, und für alle Zeiten ist, war er ganz, sich treu bis an's Ende; er ward es nicht bloß durch geistige, sondern auch, was von wahrhaft geistiger Bildung unzertrennlich ist, durch sittliche Reife. Sich veredelnde Menschlichkeit waltete vor in seinem Streben und Handeln; sein Verdienst als Schriftsteller würde nimmer als so ausgezeichnet anerkannt werden, wenn er uns weniger gut in sittlicher Hinsicht erschien. Lessing ist ein Gelehrter in großem Stile, selbst-

ständig fest im Verfolgen Eines Zieles, nie ermüdend im Streben, das seinen wißbegierigen Geist der Wahrheit näher zu bringen verhieß; und so war dem, nach Wahrheit Durstenden und Ringenden, Vielumfassenden nichts zu groß und zu schwer, nichts zu klein und zu geringhaltig. Darin liegt Lessing's eigenthümlichstes Verdienst und die Ursache seines fortwährenden wissenschaftlichen Einflusses und Ansehens, daß er anreget, was für den Denker immer neue und tiefe Bedeutung hat, und sich zu folgenreichen Betrachtungen eignet; daß er immer beginnet und andeutet, fast nie abschließet. Abgerissenheit im Untersuchen ist eine wesentliche Eigenschaft seiner für Wissenschaft und Kunst so wichtigen Bestrebungen.

Heinrich Wilhelm von Gerstenberg.

(Siehe Band II. S. 139.)

Er begann seine schriftstellerische Laufbahn mit einer Tragödie: »Turnus«, welche aber niemals durch den Druck bekannt gemacht wurde. Schade, daß Gerstenberg sich nicht die Bearbeitung altenglischer Dramen für die deutsche Bühne zu seinem fortgesetzten Geschäfte machte. Seine nach Beaumont und Fletchers Bride bearbeitete »Braut«, die er mit einem Schreiben an Weisse (1765) herausgab, zeigte seinen Beruf dazu. Den »Ugolino« (1768) hat die neue Kritik den größten und erhabensten Irrthum genannt, den je nur ein Dichter beging. Bei aller Übertreibung lodert ein Shakspearesches, wildes Feuer in demselben. Er trat dann mit dem »gefesselten Prometheus« von Äschylos auf, aber das Gräßliche soll nie so gezeigt werden. In der »Minona«, einem musikalischen Melodram, fand der Dichter, indem er das tragische Pathos darin ganz wegzuwischen strebte, und dem Mangel der Einheit zwischen den ersten und letzten Acten abzuhelfen suchte, viel nachzubessern. Sie zeugt von eben so tiefem Studium der dramatischen Poesie, als von Gelehrsamkeit. Der Stil ist in allen den Werken classisch gebildet und ein Muster von Klarheit. So viele wahrhaft dichterische Anklänge diese Dramen auch enthalten,

so sind sie doch nur Vorboten jenes festlichen Morgens der dramatischen Literatur, welcher bald darauf über Deutschland emporstieg. Auch sind sie nur zum Theil für die Vorstellung auf der Bühne geeignet.

Fridrich Ludwig Schröder,

geboren zu Schwerin am 3. November 1744; starb als Theater-Director zu Hamburg, auf seinem Gute Rellingen, am 3. September 1816.

In Königsberg, wo seine Mutter eine Schaubühne errichtet hatte, erhielt der Knabe auf dem Fridrichs-Collegium den ersten Schulunterricht. Die Verhältnisse seiner Mutter brachten ihn schon im zartesten Alter auf die Bühne. Nachdem der Jüngling mehrere Reisen durch Preußen, Polen, die Schweiz und Rußland gemacht hatte, kam er mit seinen Ältern nach Hamburg, wo sein Stiefvater, Ernst Ackermann, im Jahr 1764 der Gründer des jetzigen Theaters in dieser Stadt ward. Damals schon wurde Schröder in komischen Stücken und selbst im Ballette mit gutem Erfolge verwendet. Nach seines Stiefvaters Tode übernahm Schröder die Direction des Theaters und zeichnete sich durch große Bühnenkenntniß, durch seine eifrige Sorge für die sittliche und geistige Vervollkommnung der Schauspieler und durch seinen eigenen musterhaften Wandel vor Andern auf das Ruhmvollste aus. Erst seit dem Jahre 1773 entschied sich Schröder für das tragische Fach, und zeigte sich in einem Rollenkreise, dessen Andenken jenen, die ihn darin zu bewundern Gelegenheit hatten, unvergeßlich ist. Er verstand immer den Dichter vollkommen; dabei hatte er seine Sprache, seinen Körper und seine Einbildungskraft stets in seiner Gewalt. So ausgezeichnet Schröder als Schauspieler war, so wirkte er auch für die dramatische Literatur nicht unbedeutend. Seine Schauspiele, zum Theil Familiengemälde, wie »der Vetter aus Lissabon«, »der Fähndrich«, in denen freilich heut zu Tage Vieles als veraltet erscheint, wurden bei ihrer ersten Erscheinung von dem Publikum mit besonderer Theilnahme aufgenommen. Für das eigentliche Lustspiel

arbeitete Schröder mit Geist und mit glücklichem Erfolge, und es verdient die Weise eine dankende Anerkennung, auf welche er manche dramatische Werke der Britten, z. B. von Beaumont und Fletcher, den Deutschen bekannt machte; indem er nur ihre fröhliche Laune und ihren reichen Witz mittheilte, und was in dem Originale als unziemlich oder zügellos das feinere Gefühl beleidigt, sorgsam vertilgte. Lustspiele, wie »der Ring«, »Stille Wasser sind betrüglich«, erhalten sich fortwährend wirksam auf den deutschen Bühnen. — Schröder hat sich als darstellender Künstler und als dramatischer Dichter große Verdienste erworben, aber er war auch gewiß einer der edelsten Männer seines Standes, der mit Recht von seinen Mitbürgern geehrt und geliebt wurde.

Johann Wolfgang von Göthe.

(Siehe Band I. S. 162, Band II. S. 150.)

Er ist ein Mann, nehmt Alles nur in Allem!
Ich werde nimmer seines Gleichen seh'n.

Shakspeare: Hamlet.

So Treffliches dieser Dichter im lyrischen und epischen Fache geleistet, so sind seine dramatischen Werke nicht minder bedeutend. Es ist beinahe keine Form des Drama, die er nicht mit einer Art von Virtuosität behandelte. Ihm war es vor Allem darum zu thun, seinen Genius in seinen Werken auszusprechen, und eine poetische Lebensregung in die Zeit zu bringen; und da er, Anfangs wenigstens, ein warmer Freund des Theaters war, so arbeitete er zuweilen nach dessen durch Gewohnheit und Zeitgeschmack bestimmten Forderungen. In »Götz von Berlichingen«, dem ersten Werke, welches nach »Werthers Leiden« von ihm erschien, zeigte sich sein Widerwille gegen allen willkürlichen Regelzwang, wodurch die dramatische Poesie eingeengt worden war. Man sieht in diesem Schauspiele nicht Nachahmung Shakspeare's, sondern die durch einen genialischen Schöpfer in einem verwandten Geiste angeregte Begeisterung. Im Dialog setzte er Lessing's Grundsätze der

Natürlichkeit, nur mit größerer Freiheit durch; denn außer dem Versbau und allem erhöhenden Schmuck verwarf er auch die Gesetze der schriftlich aufgefaßten Sprache in einem Grade, wie es vor ihm noch Niemand gewagt hatte. Er wollte durchaus keine dichterische Umschreibung, die Darstellung sollte die Sache selbst sein. Die altdeutsche Treuherzigkeit hat er auf das Rührendste ausgedrückt; die mit wenigen Strichen angedeuteten Situationen wirken unwiderstehlich; das Ganze hat einen großen, historischen Sinn: es stellt nämlich den Kampf einer abscheidenden und einer beginnenden Zeit vor. Die Vorstellung auf der Bühne berücksichtigte der Dichter gar nicht, schien ihrer Unzulänglichkeit vielmehr im jugendlichen Übermuthe zu trotzen.

In »Clavigo«, einem bürgerlichen Trauerspiele in Lessing's Manier, hat sich Göthe bis an den Schluß ziemlich genau an die Erzählung von Beaumarchais gehalten, die Katastrophe, welche er hinzugedichtet, erinnert lebhaft an die Beerdigung Ophelia's und an das Zusammentreffen des Hamlet und Laertes an ihrem Grabe. Deßhalb paßt weder Ton noch Colorit des letzten Actes zu den früheren. — »Iphigenia auf Tauris« drückt in beinahe vollendeter Meisterschaft den Geist der antiken Tragödie aus, wie ihn Göthe, besonders von Seiten der Ruhe, Klarheit und Idealität, gefaßt hatte; aber diese Tragödie gehört auch der neueren Poesie rücksichtlich der Auflösung an, die sich von selbst durch die Verhältnisse der einzelnen Charaktere zu einander darstellet. Gewiß ist dieß Trauerspiel dem griechischen Geiste verwandter, als vielleicht irgend ein vor ihm gedichtetes Werk der Neueren; aber es ist nicht sowohl antike Tragödie, als Widerschein derselben, Nachgesang: die gewaltsamen Katastrophen jener stehen hier nur in der Ferne als Erinnerung, und Alles löst sich leise im Innern der Gemüther auf. Mit derselben Einfachheit, Gediegenheit und edlen Zierlichkeit dichtete Göthe den »Tasso«, in welchem der Gegensatz zwischen Hof- und Dichterleben auf die reizendste Weise gezeigt wird. Mag dieses Werk auch kein Drama im strengeren Sinne sein, so bleibt es doch bewunderungswürdig

als Charaktergemälde, als ein für das Verständniß der Poesie lehrreichstes und tiefsinnigstes Buch. Der tragische Grund dieses Stückes liegt wohl darin, daß eben die zarte Eigenthümlichkeit, welche das große Dichtertalent des Tasso ausmacht, ihn zugleich im Leben in die kleinlichste Empfindlichkeit und Haltungslosigkeit stürzt, und daß sich in seinen äußeren Verhältnissen am Hofe beides durch einander entwickeln, und so seinen Geist zum Opfer seiner eigenen Schönheit machen muß. Wäre die Handlung nicht so ganz innerlich, und träte nur etwas mehr in äußere Gestaltung; würde uns endlich bei dem schmerzlich bittern Untergange Tasso's die Unsterblichkeit seines Dichterruhms mehr vor Augen gehalten, so würde dieses Werk auch auf dem Theater lebhafter wirken, als es pflegt. — »Egmont« ist ein romantisch-historisches Schauspiel, dessen Stil zwischen des Dichters älterer Weise im Götz und Shakspeare's Form in der Mitte schwebt; voll des stärksten, erschütterndsten Pathos; aber der Schluß ist ganz aus der äußeren Welt in das Gebiet einer idealischen Seelenmusik entrückt. Besonders trefflich sind die Volksscenen in dieser Tragödie entworfen und ausgeführt. Sie sind ein schönes, historisches Denkmal für die Geschichte jener Zeit, und scheinen das Resultat eines tiefen Studiums jenes Volkes zu sein. »Die natürliche Tochter«, obwohl unvollendet, umfaßt die höchste Kraft und den höchsten Schwung, die tiefsinnigste Leidenschaftlichkeit und die süßeste Klarheit. Horn sagt von ihr, sie vereinige den Mai und September in sich, die farbigste Blüthe, die köstlichste Frucht. Indessen scheint diese Gattung des Drama doch Göthe's Dichtergeiste am wenigsten zu entsprechen.

Auch in den untergeordneten dramatischen Formen versuchte sich seine schöpferische Kraft. »Die Geschwister«, ein kleines Stück, sind dem ersten Anscheine nach in Kotzebue's bekannter Manier verfaßt; allein bei genauerer Zergliederung zeigt sich die feine und doch so scharfe Verschiedenheit von derselben. »Erwin und Elmire« und »Claudine von Villa Bella« sind leicht und luftig hingehauchte Operetten, in welchen ein

edler Stil des Dialogs mit den zartesten Liederstimmen wechselt. So ist »Jery und Bätely« ein reizendes, idyllisches Gemälde im Geist und in der Form der besten französischen Singspiele. »Scherz, List und Rache« hat mehr den Charakter der italienischen komischen Oper. »Die Mitschuldigen« sind ein gereimtes Lustspiel nach französischen Regeln. Göthe unternahm es sogar, einige Trauerspiele Voltaire's in Übersetzungen wieder auf die deutsche Bühne zu bringen. Als Übersetzungen kann man diese Werke für gelungen erklären; in Beziehung auf die dramatische Kunst müßte man bedauern, wenn etwas gelungen wäre, das gar nicht hätte unternommen werden sollen. »Der Triumph der Empfindsamkeit« ist eine höchst geistreiche Verspottung der eigenen Nachahmer Göthe's, und neigt sich beinahe zur komischen Willkür des Aristophanes, doch stets mit Beobachtung der Schranken des Anstandes.

Wir kommen auf eines der berühmtesten Jugendwerke Göthe's, auf den genialen »Faust«. Er ist nur ein Bruchstück eines ungeheuren Ganzen, in dessen Natur es aber vielleicht liegt, nur durch Bruchstücke uns erkennbar zu werden. Es ist schwer zu sagen, ob man mehr zu der Höhe hinanstaunt, die der Dichter darin erschwingt, oder mehr an den Tiefen schwindelt, die sich vor unsern Blicken aufthun. Hier ist nicht der Ort, dieses labyrinthische und gränzenlose Werk, Göthe's eigenthümlichste Schöpfung, überhaupt zu würdigen: wir haben es nur in dramatischer Hinsicht zu betrachten. Göthe's Darstellung der wunderbaren Volkssage von Faust, die sich in einigen Punkten genau an die Überlieferung hält, in andern aber sie gänzlich verläßt, geht nach allen Richtungen absichtlich über die Dimensionen der Schaubühne hinaus. Viele Scenen sind stehende Schilderungen von Faust's inneren Zuständen und Stimmungen, Entwickelungen seiner Gedanken über die Unzulänglichkeit des menschlichen Wissens und über das unbefriedigende Los der Menschheit in langen Monologen oder Gesprächen; andere Auftritte, wiewohl an sich äußerst geistreich und bedeutsam, haben

den Schein der Zufälligkeit für den Gang der Handluhg; viele sehr theatralisch gedachte sind nur flüchtig skizzirt; es sind rhapsodische Bruchstücke ohne Anfang und Schluß, worin uns der Dichter einen überraschenden Anblick gönnt, und dann plötzlich wieder den Vorhang fallen läßt; während in einem dramatischen Gedichte, welches auf der Bühne mit sich fortreißen soll, die einzelnen Theile nach dem Bilde des Ganzen gegliedert sein müssen, so daß man sagen kann, jede Scene habe ihre Exposition, ihre Verwickelung und Auflösung. Einige Scenen, voll von der höchsten drastischen Kraft und von zerreißendem Pathos, zum Beispiel, die Ermordung Valentin's, Gretchen und Faust im Kerker, beweisen, daß dem Dichter die populäre Wirkung auch zu Gebote stand, und daß er sie nur umfassenderen Absichten aufgeopfert hat. Er fordert oft die Einbildungskraft der Leser auf, ja er nöthigt sie, seinen fliehenden Gruppen zum Hintergrunde unermeßliche bewegliche Gemälde zu geben, die keine theatralische Kunst vor die Augen zu bringen vermag. Um Göthe's Faust aufzuführen, müßte man Faust's Zauberstab und Beschwörungsformeln besitzen. Bei solcher Unfähigkeit zur äußeren Darstellung ist dennoch aus dem seltsamen Werke erstaunlich viel für die dramatische Kunst sowohl in der Anlage als Ausführung zu lernen. Doch vermag nur, wie aus diesen Andeutungen leicht hervorgeht, ein reifer, durch vielseitige Bildung für das wahre Schöne empfänglicher Geist, dieses unvergängliche Werk gehörig zu würdigen. In dem Prologe zu Faust, welcher anscheinlich später hinzugedichtet wurde, erklärt der Dichter, warum er, seinem Genius treu, sich nicht den Forderungen eines gemischten Haufens von Zuschauern fügen könne, und schreibt gewisser Maßen dem Theater einen Scheidebrief. Noch bestimmter werden diese Ansichten, besonders seine Mißachtung des Theaters in Wilhelm Meisters Wanderjahren wiederholt.

So unendlich viel dramatisches Talent Göthe auch besitzt, so muß man doch gestehen, daß ihm die Gabe des Theatralischen nicht im gleichen Grade zu Theil ward, oder daß er

sie vielmehr, mit Willen vielleicht, nicht übte. Ihm ist es weit mehr um die zarte Entfaltung, als um rasche, äußere Bewegung zu thun; selbst die milde Grazie seines harmonischen Geistes hielt ihn davon ab, die starke, in die Augen springende Wirkung zu suchen.

Johann Anton Leisewitz,

geboren zu Hannover, am 9. Mai 1752; starb als Präsident des Ober-Sanitäts-Collegiums zu Braunschweig, im Jahre 1806.

Zu Göttingen, wo er die Rechte studirt hatte, lebte er, ein thätiges Mitglied jenes schon oft erwähnten Dichtervereins, welchen Bürger, Miller, Hölty, Stolberg, Voß und Andere gebildet hatten. Als Staatsmann erwarb er sich in allen Ämtern, die er bekleidete, um sein Vaterland ausgezeichnete Verdienste. Er hat ein einziges, aber in vieler Rücksicht meisterhaftes Drama: »Julius von Tarent« (Leipzig 1776) geliefert. Der Ton des Ganzen nähert sich auffallend jenem, welcher in Lessing's Nathan dem Weisen herrschet. Dieses Trauerspiel, welches er in seiner Jugend gedichtet hatte, läßt ahnen, was der Verfasser einst hätte leisten können, obwohl derselbe in späteren Jahren das Dichtertalent mit großer Strenge sich selbst absprach.

Fridrich Maximilian von Klinger.

(Siehe Bnnd I. S. 168.)

In der Zeit seiner ersten Blüthe war Klinger Theaterdichter bei der Feiler'schen Gesellschaft, und lebte eine Zeit lang in Weimar, bevor er nach Rußland ging. Auch ihn hatte Shakspeare begeistert, und seine Jugendkraft gefiel sich im Excentrischen. Dieß beweisen seine »neue Arria«, »Simsone Grisaldo«, selbst »Damokles« und »Medea«. Sein bedeutendstes dramatisches Werk ist das Trauerspiel: »die Zwillinge«, welches ihm die ungetheilte Bewunderung des deutschen Publikums verschaffte. Selten werden die Leidenschaften der Menschen so heftig in Bewegung gesetzt, beinahe

nirgends wird mit so zügelloser Freiheit der Fantasie in die innersten Saiten des Herzens gegriffen, als es in den Zwillingen geschieht, deren Vorstellung noch heut zu Tage hohe Theilnahme erregt.

Franz Maria Babo,

geboren zu Ehrenbreitstein, im Jahre 1756; war Professor der Ästhetik in München.

Seine dramatischen Werke zeugen von glücklichem Talente ihres Urhebers, wenn sie auch nicht zu den vollendeten gehören. Lebhafte Einbildungskraft und wahres Gefühl ist in selben nicht zu verkennen. »Otto von Wittelsbach« (1782), das erste Ritterschauspiel nach Göthe's Götz von Berlichingen, zeichnet sich vor vielen andern dieser Art vortheilhaft aus. Eine wirkliche Ahnung von dem Geiste deutscher Ritterzeit spricht aus dem genannten Stücke. Das Schauspiel: »die Strelizen«, trägt den Stempel der kalten Mühseligkeit; doch ist der richtige Blick, mit welchem der Verfasser die Hauptzüge des alt-russischen Nationalcharakters aufgefaßt hat, erfreulich und rühmenswerth. Noch verdienen das Familiengemälde: »Bürgerglück«, und einige kleine Lustspiele, z. B. »die Maler«, »der Puls«, lobende Anerkennung.

Johann Fridrich Jünger,

geboren zu Leipzig am 15. Februar 1759; starb zu Wien am 25. Februar 1797.

Von seinen Ältern sorgfältig erzogen, widmete er sich Anfangs der Handlung, studirte aber nachher die Rechte, und schloß seine akademische Laufbahn mit einer öffentlichen Disputation. In der Folge arbeitete er mehr für die schönen Wissenschaften, übernahm die Erziehung zweier Prinzen, gab sie aber bald wieder auf, und ging nach Weimar, wo er einige Zeit mit gelehrten Arbeiten beschäftigt lebte. Im Jahre 1787 kam er nach Wien, und wurde zwei Jahre darauf als Hoftheaterdichter angestellt, nachdem er sich durch mehrere dramatische Werke ausgezeichnet hatte. Eine Veränderung, welche damals das Theater erlitt, zog im Jahre 1794 seine Entlassung

nach sich. Er privatisirte nun wieder, arbeitete theils für das Theater, theils in andern Fächern der schönen Wissenschaften, und lebte von dem spärlichen Ertrage seiner Schriften. Wiederholte Anfälle von tiefer Melancholie, die an stillen Wahnsinn gränzte, und theils von dem angestrengten Fleiße, mit welchem er sich seinen Unterhalt verdienen mußte, theils von seiner durchaus einsiedlerischen Lebensart herrührte, bereiteten sein frühes Ende vor. Er starb im neun und dreißigsten Lebensjahre, von Allen betrauert, die seine Talente und seine unerschütterliche Rechtschaffenheit gekannt hatten. Merkwürdig ist es, daß er gerade in jener melancholischen und hypochondrischen Periode die heitersten Geistesproducte geliefert hat. Jünger's Verdienste um die deutsche Bühne, in so fern seine Werke die Liebe für das Lustspiel erhalten und die Fähigkeit der Schauspieler für die leichte Darstellung geübt haben, wird Jedermann anerkennen. Wiewohl er als Dichter durchaus keine eigene Erfindungsgabe besaß, so wußte er sich doch mit glücklicher Leichtigkeit ausländischer und einheimischer Stoffe zu bedienen, und somit berechtigt ihn sein oft sehr glücklicher Witz, das Lustige und Feine seiner Intriguen und sein leichter, natürlicher Dialog zu einem ehrenvollen Platze unter den deutschen Lustspieldichtern. Seine Bearbeitung des Marivauxschen Lustspiels: »Maske für Maske«, »der Revers«, »Er mengt sich in Alles«, und einige andere seiner Stücke, werden noch jetzt mit Erfolg auf der Bühne dargestellt.

August Wilhelm Iffland,

geboren zu Hannover am 19. April 1759; starb als General-Director aller königlichen Schauspiele und Ritter des rothen Adlerordens zu Berlin, am 22. September 1814.

Der talentvolle Knabe erhielt eine sorgfältige Erziehung; allein frühe schon hatten ihn die Besuche dramatischer Vorstellungen so sehr für die Schauspielkunst eingenommen, daß er durch die Liebe zu derselben von allen andern Gegenständen abgezogen und in seinem achtzehnten Jahre zu dem Entschlusse

gebracht wurde, selbst Schauspieler zu werden. Ohne Vorwissen seiner Ältern betrat er zuerst in Gotha das Theater, ging darauf nach Mannheim, und von da nach Berlin, wo er als Schauspieler, dramatischer Dichter und Director der dortigen Bühne ausgezeichnet wirkte. Als Schauspielkünstler machte seine hervorragende Reflexion im Gegensatze mit der Entbehrung der eigentlichen Tiefe des Gefühls ihn fähiger zur Hervorbringung porträtirter, als zur freien Schöpfung wahrhaft künstlerischer Gebilde. Wo es ihm bloß darum zu thun war, das ein Mal Gegebene idealisch zu porträtiren, lös'te er die Aufgabe mit einem so vollendeten Künstlerthume, wie es sich die Theorie kaum zu denken vermag.

So wie Ifflanden als Schauspieler der Mangel an Tiefe des Gemüths zu den höheren poetischen Productionen weniger fähig machte, so wurde er durch eben diesen Mangel außer Stand gesetzt, dramatische Werke von eigentlich poetischem Gehalte zu liefern. Für die Tragödie fehlte es ihm an Tiefe und Umfang der Fantasie, für das Lustspiel an leichtem Scherz und muthwilliger Beweglichkeit. Eine oberflächliche Sentimentalität, die sich in dem Kreise alltäglicher Betriebe zeigt, ist die Grundlage der meisten seiner Stücke, bei welchen die komische Kraft nur als untergeordnet erscheint. Man kann sagen, die Fehler der Dramen Iffland's beruhen auf seiner Ansicht vom Leben überhaupt, von dem Staate, von den Bürgerpflichten, von dem Gelde und von der Liebe. Dennoch besitzt dieser Schriftsteller ein unläugbar bedeutendes Talent für das Komische, welches sich dergestalt Bahn bricht, daß sogar fast alle sogenannten Bösewichter in seinen Dramen etwas echt Komisches haben. Allein seine besondere Neigung, eine peinliche Rührung hervorzubringen, läßt das reine Lachen nicht leicht aufkommen. Einzelne komische Charaktere in seinen Stücken, zum Beispiel der Amtmann Riemen, Constant, sind trefflich, und würden in gehöriger Umgebung die höchste Wirkung hervorbringen. Auch ist nicht zu läugnen, daß mehrere seiner Dramen, einige Längen abgerechnet, als idyllische Familien-

gemälde von bedeutendem Werthe sind. Hierher sind vor Allem die »Jäger« zu rechnen, ein Werk, das als dialogisirte Idylle fast durchgängig geglückt und rein gehalten erscheint. Auch in dem »Herbsttag«, der »Reise nach der Stadt«, in der »Aussteuer«, der »Selbstbeherrschung«, den »Hagestolzen« zum Theil, und in vielen andern Stücken finden wir manche wohl gelungene, angenehme Situationen; andere sind grelle, aber wahre Charakterstücke, z. B. »der Spieler.«

Johann Christoph Fridrich von Schiller.

(Siehe Band I. S. 172, Band II. S. 156.)

Nachdem die Erscheinung der dramatischen Werke Göthe's Deutschland mit Erwartung und Bewunderung erfüllt hatte, fing man an, Shakspeare selbst, wiewohl mit entstellenden Veränderungen und in prosaischen Auszügen mit ergreifender Wirkung auf der Bühne einzuführen. Dieß war der Zeitpunct, in welchem Schiller als dramatischer Dichter auftrat, mit allen Anlagen ausgerüstet, um zugleich auf die edleren Geister und auf die Menge stark zu wirken. Seine frühesten Werke, welche er noch sehr jung, unbekannt mit der Welt, die er zu schildern unternahm, dichtete, waren: »Die Räuber«, »Kabale und Liebe« und »Fiesko.« Das erste Drama, wild und gräßlich, wie es war, wirkte gewaltig, bis zu gänzlicher Verdrehung jugendlich schwärmerischer Köpfe. Die verfehlte Nachahmung Shakspeare's ist nicht leicht zu verkennen. Franz Moor ist indessen durch keine jener Eigenschaften geadelt, welche bei Richard III. in Shakspeare's Trauerspiele den Abscheu mit Bewunderung mischen, und denselben zu einem poetischen Charakter erheben. Himmel, Erde und Hölle sind hier in ungeheuren Formen, durch schroffe Klüfte aus einander gerissen, mit einer Kraft und Fülle hingestellt, die des höchsten Ruhmes würdig ist. Aber es fehlt unläugbar diesem Drama an jenem Zauber, der, über dem Ganzen schwebend, das Getrennte vereinige, oder, wie der Dichter selbst anderswo sagt, an jenem gold'nen Duft der Morgenröthe, der um die gemeine

Deutlichkeit der Dinge sich webe, und das traurig Wahre zu schönem Scheine erhebe. Kabale und Liebe kann schwerlich durch den überspannten Ton der Empfindsamkeit rühren, wohl aber durch peinliche Eindrücke foltern. Fiesko ist im Entwurfe das verkehrteste, in der Wirkung das schwächste. Es herrscht darin eine auffallende Zerrissenheit und eine Kokettcrie, mit einer im Vergleich mit den vorgenannten Stücken geringen Dichterkraft. Diese Stücke machten zu der Zeit, als sie zuerst erschienen, viel Aufsehen. Sie befestigten Schiller's Ruf, und bestimmten ihn für die Tragödie. Sie sind in der Folge von ihren jüngeren Brüdern sehr verdunkelt worden; aber für denjenigen, welcher die Geschichte des großen Dichters studiren will, bleiben sie stets wichtig, weil sie den Gang seiner steigenden Ausbildung bezeichnen.

Schiller's edler Geist konnte nicht lange in solchen Ausschweifungen beharren, wiewohl er dabei eines Beifalls genoß, der die Fortdauer der Verblendung verzeihlich gemacht haben würde. Das Werk, welches eine neue Epoche seiner künstlerischen Bildung bezeichnet, ist »Don Carlos.« Theilweise sehr tief in der Charakterzeichnung, kann es doch die alte, sich brüstende Unnatur nicht verläugnen, die nur in gewähltere Formen gekleidet ist. Die Situationen haben viel pathetische Kraft, die Anlage ist bis zur epigrammatischen Spitzfündigkeit verwickelt, aber seine theuer errungenen Gedanken über die menschliche Natur und die gesellschaftliche Verfassung waren dem Dichter so werth, daß er sie ausführlich darlegte, statt sie durch den Gang der Handlung auszudrücken, und daß er seine Personen mehr oder weniger über sich selbst und die Andern philosophiren ließ, wodurch der Umfang ganz über die, dem Theater vorgeschriebenen Gränzen anschwoll. Im Ganzen ist also Don Carlos, als dramatisches Kunstwerk betrachtet, kein vollendetes Stück, ja man könnte sagen, daß es eigentlich aus zweien mit sich uneinigen Stücken bestehe; allein über das Ganze sowohl, als besonders über einzelne Charaktere ist ein so eigenthümlicher poetischer Glanz ergossen, daß man unwillkürlich zu dem Werke

hingezogen wird, wenn man auch seine Mängel nicht verkennt. Seit Don Carlos wandte sich Schiller ganz zum historischen Trauerspiel, nachdem er vorher das geschichtliche Studium eifrig betrieben hatte. So strebte er in »Wallenstein« so gewissenhaft nach historischer Gründlichkeit, daß er darüber des Stoffes nicht ganz Meister werden konnte, und eine Begebenheit von nicht großem Umfange ihm in zwei Schauspiele und einen gewisser Maßen didactischen Prolog zerfiel. In der Form schloß er sich sehr an Shakspeare an, nur suchte er den Wechsel von Ort und Zeit mehr zu beschränken, um nicht der Einbildungskraft der Zuschauer zu viel zuzumuthen. Auch hielt er auf mehr durchgeführte tragische Würde, ließ keine geringen Personen auftreten, oder wenigstens nicht in ihrem natürlichen Tone reden, und verwies das Heer, welches Shakspeare so lebendig und wahr in den Hergang der öffentlichen Begebenheit eingreifen läßt, in das Vorspiel. Die Liebe zwischen Thekla und Max Piccolomini ist zwar eigentlich eine Episode, und trägt das Gepräge einer ganz andern als der sonst geschilderten Zeit; aber sie gibt zu den rührendsten Auftritten Anlaß, und ist eben so zart als edel gedacht. Das ganze Drama zeichnen gleichmäßige Haltung und stete Sicherheit in der Darstellung aus. In demselben schreiten nicht, wie in den früher erschienenen Stücken nur Organe des Dichters, sondern Menschen im eigentlichen Sinne des Wortes, fest gegründet auf sich selbst und umgeben von der höchsten Kraft und dem Wohllaute der Sprache, über die Bühne. Nur ist Wallenstein selbst kleiner, als der historische Charakter dieses Namens. Endlich ist auch der Fleiß, mit dem jede Scene, jede Sentenz, ja man darf sagen, jedes Wort in diesem Drama überlegt worden ist, mit der gebührenden Anerkennung zu betrachten. Mit noch größerer Kunstfertigkeit und eben so großer Gründlichkeit ist »Maria Stuart« angelegt und ausgeführt. Alles ist weislich abgewogen; man kann einzelne Theile als beleidigend tadeln, zum Beispiel, das Gezänk der beiden Königinnen, die wilden Ausbrüche von Mortimers Leidenschaft und dergleichen; aber man wird schwerlich

etwas verrücken können, ohne das Ganze in Unordnung zu bringen. Die Wirkung ist unfehlbar; Maria's letzte Scenen sind wahrhaft königlich; religiöse Eindrücke sind mit ihrer würdigem Ernste angebracht; nur die vielleicht überflüssige Sorge, an der Elisabeth nach Maria's Tode poetische Gerechtigkeit zu üben, entläßt den Zuschauer etwas erkaltet. In der »Jungfrau von Orleans« erlaubte sich Schiller eine freiere Behandlung des historischen Stoffes. Hier ist die Verknüpfung loser; die Scene mit Montgomery, eine epische Einmischung aus der Ilias, fällt aus dem Tone; bei der seltsamen und unbegreiflichen Erscheinung des schwarzen Ritters ist die Absicht des Dichters zweideutig; im Charakter des Talbot und in manchen andern Theilen hat Schiller nicht glücklich mit Shakspeare gewetteifert. Indessen bleibt dieses Stück immer eine schöne Ehrenrettung eines durch frechen Spott geschändeten Namens, und seine blendenden Effecte, durch den reichen Schmuck der Sprache unterstützt, verdienten ihm mit vollem Rechte ein ausgezeichnetes Glück auf der Bühne. Die Braut von Messina soll ein Trauerspiel in antiker Form, aber von romantischem Gehalte sein. Eine ganz erdichtete Geschichte ist in einem eben so unbestimmten und von aller innern Wahrscheinlichkeit entblößten Costüm gehalten, so daß die Darstellung weder wahrhaft idealisch noch wahrhaft natürlich, weder mythologisch noch historisch ist. Die romantische Poesie sucht zwar das Entfernteste zu verschmelzen, allein geradezu unverträgliche Dinge kann sie nicht in sich aufnehmen; die Sinnesart der dargestellten Menschen kann nicht zugleich heidnisch und christlich sein, welches im genannten Drama wirklich der Fall ist. Überdieß erinnert die Fabel des Stücks unwillkürlich an Klinger's Zwillinge und an den Julius von Tarent, von Leisewitz. Auch in der Einführung der Chöre, wiewohl sie viel lyrischen Schwung der Sprache haben, ist der Sinn der Alten verfehlt; indem jedem der feindlichen Brüder ein eigener Chor parteiisch anhängt, der sich mit dem gegenüber stehenden streitet, hören beide auf, ein wahrer Chor in oben angegebener Bedeutung

zu sein, und werden zu mitspielenden Personen. — Wir schließen die schöne Reihe von Schillers dramatischen Schöpfungen mit seinem letzten, vielleicht vortrefflichsten Werke, »Wilhelm Tell.« Hier ist der Dichter ganz zur Poesie der Geschichte zurückgekehrt; die Behandlung ist treu, herzlich und von bewunderungswürdiger örtlicher Wahrheit. Es ist eine herzerhebende, altdeutsche Sitte, Frömmigkeit und biederen Heldenmuth athmende Dichtung mit einer höchst vollendeten Diction ausgestattet, von welcher der Einheit der Handlung wegen vielleicht nur zu wünschen wäre, daß sie mit dem vierten Acte zu Ende ginge.

Nebst den angeführten Werken lieferte Schiller noch einige Übersetzungen aus dem Französischen, und eine metrische Bearbeitung des Mährchens von Gozzi: Turandot, für die Bühne. Wie viel hätte er sonst noch für diese leisten können, da er sich ausschließend dem Theater widmete, und mit jedem Werke an sicherer, gewandter Meisterschaft zunahm, wenn ihn nicht ein unzeitiger Tod in der reifsten Fülle seines geistigen Lebens dahingerafft hätte. Er war im eigentlichsten Sinne ein tugendhafter Künstler, der dem Wahren und Schönen mit reinem Gemüthe huldigte, und dem rastlosen Streben darnach seine Persönlichkeit zum Opfer brachte, fern von kleinlicher Eigenliebe und von der, selbst unter vortrefflichen Künstlern nur allzu häufigen Eifersucht.

August Fridrich von Kotzebue.

(Siehe Band I. S. 177.)

Wenn Kotzebue auch in Hinsicht der Geisteskraft und Vollendung des Stils nicht in die Classe der ersten Schriftsteller gehört, so sind doch Wenige in ihrem Leben mehr gefeiert worden. Er besaß die Kunst, seine Gefühle mit großem Erfolge der allgemeinen Stimmung anzuschmiegen, und wenn man ihm auch das Verdienst kühner Einbildungskraft oder tiefen Denkens absprechen darf, so muß man doch einräumen, daß Talente nicht gewöhnlicher Art erfordert werden, um den großen Ruhm zu erreichen, den seine Schriften besessen haben. In seinen drama-

tischen Stücken sehen wir sogar Spuren eines Genies, das nur zu flüchtig war, um sich auszubilden, und das der Ruhm mehr reizte als der Nachruhm. Er bewegt sich leicht und ohne Zwang; nur fehlt dieser Bewegung die Richtung, und die Kräfte fliehen aus einander, statt daß sie sich vereinigen sollten. Auch hinderte ihn das Vielschreiben, seinen Schauspielen mehr Consistenz, Ausfeilung und Vollendung zu geben, und auf etwas mehr als bloß auf theatralischen Effect und die Wirkung auffallender Situationen auszugehen.

Vieles von dem glücklichen Erfolge seiner Dramen hatte Kotzebue auch dem Zeitpuncte, in dem er auftrat, zu danken. Das Publikum fing an, der vorhandenen Stücke überdrüßig zu werden. Er benützte diese Stimmung. Gefühle, die sich in einem wohlklingenden Redefluß ergießen, eine gewisse Kraft der Sprache, Declamation mit einem Schein von Empfindung, handgreiflicher Witz, eine bequeme Moral, Trotz gegen Convenienz, Eifer gegen alte Einrichtungen: alles dieß stimmte zu gut zu der herrschenden Stimmung und dem Modegeschmacke der Menge, daß es ein Wunder gewesen wäre, wenn Stücke mit diesen Eigenschaften weniger Aufsehen erregt, weniger Beifall gefunden hätten. Nebst diesem ist das Glück, welches seine Schauspiele machten, auch vorzüglich daraus erklärbar, weil er die Kenntniß dessen im vollen Maße besaß, was auf dem Theater auch bei der Vernachläßigung aller Regeln Wirkung thut; weil er aufmerksam war auf den Geschmack der Menge; und überhaupt aus seiner Manier, die nicht über die Kräfte eines gewöhnlichen Schauspielers, aus seiner Sprache, die nicht über die gewöhnliche Fassungskraft der Zuschauer geht; aus einzelnen, gut herbeigeführten Situationen und gelungenen Scenen. Aber weder die Kunst kann mit dem innern Zusammenhang seiner Stücke, noch der Geschmack mit der Wahl der Charaktere und ihrer Zeichnung zufrieden sein. Besonders sind seine Versuche in der Tragödie immer als verunglückt zu betrachten. Aber auch die besten Arbeiten Kotzebue's haben viele und große Fehler. Die Cha-

raktere sind selten beständig, die Vorfälle seltener motivirt. Überall herrschen die auffallendsten Unwahrscheinlichkeiten, muthwillige, zum Theile ärgerliche Verstöße gegen Sitte und Convenienz. Dagegen leuchtet aus einzelnen Scenen unverkennbar wahres Talent hervor. Die Schilderung gemäßigter Affecte, die Sprache des Herzens, die Darstellung niedrig komischer Auftritte, die Auffassung naiver, rührender Züge glücken ihm oft.

Kotzebue's größter Fehler bleibt der, daß er mit allem Edlen und Hohen ein herzloses, leichtfertiges Spiel getrieben, das oft selbst als solches linkisch und mißrathen erscheinet. Viele seiner dramatischen Werke greifen die Moralität von mehr als Einer Seite an. Häusliche Empfindungen, die den Verband aller Geselligkeit bilden, ins Lächerliche ziehen, ist eben so schädlich, als Laster verschönern, indem man ihre Gemeinheit versteckt. Nichts kann der ursprünglichen Würde des Drama mehr entgegen sein, als eine sittliche Theorie, welche der Tugend ihren wirksamen Charakter, dem Geiste seine Heldenkraft, der dramatischen Erfindung ihren angemessensten Stoff raubt. Edlere dramatische Werke haben gleich jeder andern Kunst nach ihrem Wesen und ihrer Form etwas Tieferes, Überlegteres, Bleibenderes, als das durch erste Eindrücke zu Erreichende. Die Erhabenheit kann nie dadurch erreichet werden, daß man durch Übertreibung nach Neuheit strebt, und wähnt, die Wahrheit und Natur, welche der dramatischen Darstellung angehören, könne durch Auflösung aller jener sittlichen Grundsätze errungen werden, welche, wenn sie aus der Kindheit des geselligen Lebens und aus der Wiege der Civilisation bis auf unsere Zeiten kamen, hierdurch nur heiliger wurden, aber nicht veralteten. Indessen hat Kotzebue solches in seinen Schriften nicht beabsichtet. Er strebte nur, die Theilnahme seiner Zuhörer nach besten Kräften zu fesseln, und glaubte Tugend einzuschärfen, wenn er die unruhigen Gefühle der Neigung und sogenannter Herzensgüte darstellte, worüber die Erziehung den Schleier des Zartgefühls zu werfen bemüht ist. Jean Paul's treffender Ausspruch: das

Erhobene ist nicht immer das Erhabene, gilt von Kotzebue's Dramen im vollen Maße.

Fridrich Kind.

(Siehe Band I. S. 182.)

Unstreitig hat Kind mehr in den epischen als in den dramatischen Dichtungsarten geleistet, vielleicht weil überhaupt die Erfordernisse jener leichter erfüllet werden. Seine dramatischen Schriften sind: »dramatische Gemälde« (1801); »Vergeltung« (1801); »Prinz Incognito« (1802); »die beiden Dohlen« (1802); »das Schloß Aklam« (1803); »Van Dyck's Landleben« (1818); »der Weinberg an der Elbe« (1818); »das Nachtlager von Granada« (1820), eine liebliche Idylle; »Petrus Appianus« (1821); »Theaterschriften« (1821), welche folgende Stücke enthalten: der Minstrel, eine Schicksalstragödie; Vergeltung, ein Schauspiel in fünf Acten, ein mißlungenes Werk; die schwarze Frau, ein Lustspiel mit leichter Versificirung; Alzinde, eine Oper, als solche vorzüglich gelungen. Van Dyck's Landleben hätte einen längeren Aufenthalt auf den deutschen Bühnen verdient; es ist ein anmuthiges und zugleich höchst treues, niederländisches Gemälde. Kind's neuestes Singspiel: »der Freischütz«, hat außergewöhnlichen Beifall gehabt, wozu nebst der trefflichen Musik auch die Dichtung viel beitrug.

Fridrich Ludwig Zacharias Werner,

geboren zu Königsberg in Preußen, am 18. November 1768; starb als Großherzogl. Hessen-Darmstädtischer Hofrath, Ehrendomherr zu Kamieniec in Podolien, und als geachteter Prediger zu Wien, am 17. Januar 1823.

Im vierzehnten Lebensjahre verlor er seinen gelehrten Vater, fand aber in der treusten Sorgfalt seiner Mutter, die den Keim zu allem Trefflichen in seinen empfänglichen Busen legte, reichen Ersatz. Ihrer Anregung verdankte Werner eine frühe Neigung für Poesie und echtes Christenthum, die ihn auch in den wechselndsten und mannigfaltigsten Lebensverhältnissen nie verlassen hat. Er studirte seit dem Jahre 1784 die Rechtswis-

senschaften zu Königsberg; doch benützte er auch die Vorträge des großen Philosophen Kant, welcher als ehemaliger College und Freund des Vaters, auch den Sohn mit Güte behandelte. Im Jahre 1793 ward er als königlich preußischer Kammersecretär angestellt, welchen Posten er, größten Theils zu Warschau, durch zwölf Jahre mit Eifer verwaltete, bis er im Jahre 1805 als geheimer Secretär nach Berlin gerufen wurde. Als durch den Tilsiter Frieden ein großer Theil der preußischen Länder verloren ging, ward auch Werner mit andern Staatsbeamten entlassen. Er reis'te im Jahre 1807 über Prag nach Wien; von da im Herbste nach München, wo er Schelling und Jacobi kennen, letzteren auch lieben lernte. Von da ging er nach Frankfurt, Kölln, Gotha, und fand überall eine gastliche Freistätte. Zu Weimar, wo er sich im Winter 1808 aufhielt, machte er Göthe's Bekanntschaft, dessen durchdringender Geist Werner's Werth und hohes Dichtertalent am richtigsten zu würdigen verstand. Voll Verehrung gegen jenen Meister kehrte Werner nach Berlin zurück, trat aber bald wieder eine Wanderung nach der Schweiz an, wo er beim Sonnenaufgange auf dem Rigiberge einen jungen deutschen Fürsten kennen lernte, der eine ähnliche Morgenröthe in einem der mittäglichen Theile Deutschlands heraufzuführen verspricht. Durch ihn machte er die Bekanntschaft der Baronin von Stael, von welcher er bittet, zu glauben, daß das Herz dieses weiblichen Wesens wenigstens so groß war, als ihr Geist. Von ihrem Gute Koppet ging Werner im Spätherbste nach Paris, kehrte aber nach wenigen Wochen wieder nach Weimar zurück. Im Frühlinge 1809 erhielt er eine Pension von dem Künste liebenden, geistlichen Fürsten von Frankfurt, Dalberg, und in demselben Jahre vom Großherzoge von Darmstadt den Titel eines Hofraths. Im November 1809 trat Werner auf Anregung der Frau von Stael seine Reise nach Italien an, indem er den Weg dahin über Koppet und Turin nach Florenz, und von da nach Rom nahm. Hier fand sein heftiges, bisher nach ungewissen Richtungen umherschweifendes Sehnen nach etwas Höherem ein bestimmtes Ziel. Was schon

lange, vielleicht ihm selber unbewußt, in seinem Innern gerungen hatte, trat jetzt siegreich in das äußere Leben. Er kehrte zu Rom (1810) in den Schooß der katholischen Kirche zurück, und widmete sich zugleich mit unermüdetem Eifer dem Studium der Theologie. Die Zeit, welche ihm dasselbe übrig ließ, benützte er zum Besuche der wichtigsten Orte in dem Wunderlande, welches er betreten hatte. Im Jahre 1814 ward Werner auf Befehl des Fürst Erzbischofs Dalberg in das Seminarium zu Aschaffenburg aufgenommen, und am 16. Juli desselben Jahres, im sechs und vierzigsten seines Lebens, von dessen Suffragan-Bischofe zum Priester geweiht. Zu Ende des Monats August (1814) kam er in Wien an. Ohne sein Zuthun wurde er zum Predigen aufgefordert, und erregte durch seine höchst geistreichen Vorträge gespannte Aufmerksamkeit, bald darauf die lebhafteste Theilnahme eines zahlreichen Publikums aus den verschiedensten Ständen, dessen Grund keineswegs in der Neuheit und Eigenthümlichkeit des Redners gesucht werden kann, da mit gleichem Grade der Aufmerksamkeit die letzte seiner Predigten, die er neun Jahre nach seiner ersten zu Wien hielt, angehört wurde. Nachdem er seit jener Zeit beinahe stets den Winter zu Wien, den Sommer in andern österreichischen Provinzen, manchen fruchtbringenden Samen des Guten durch seine Predigten ausstreuend, und so im Stillen sich bleibende Verdienste sammelnd, zugebracht hatte: starb er, man kann sagen, in seinem Berufe, da er noch einige Tage vor seinem Hinscheiden, wiewohl sehr erschöpft, auf der Kanzel erschien, an einem lange schon bestehenden Übel seiner Lunge. Ein Mal nur seit dieser Zeit (1816—1817) hat Werner die österreichischen Staaten verlassen, und ein Jahr in Russisch-Polen zugebracht, wo er auch im Frühlinge 1817 zum Ehrendomherrn zu Kamieniec ernannt wurde.

Werner's »dramatische Werke« enthalten: die Söhne des Thales, ein dramatisches Gedicht, welches in zwei Theile zerfällt. Den ersten davon, die Templer auf Cypern, bezeichnet eine treffliche Charakterschilderung, eine reine, edle, bilderreiche Sprache und eindringende Beredsamkeit. Er wurde

mit dem entschiedensten Beifalle aufgenommen, und zuletzt auch auf die Bühne gebracht. Nicht so gelungen erscheinet der zweite Theil, die Kreuzesbrüder, welcher eine weitschweifige, mehr rhetorische als dichterische Darstellung enthält, und ein Streben verräth, den Mangel an Fantasie und Leben durch das Prunkende zu ersetzen. Eine gewisse mystische Tendenz, welche in der Folge in allen seinen Schöpfungen waltete, wurde hier zuerst sichtbar. Das Kreuz an der Ostsee, wovon nur der erste Theil, die Brautnacht, erschien, zeigt nebst manchem Fehler, viele Spuren eines hohen dramatischen Dichtertalentes. Martin Luther, oder die Weihe der Kraft, offenbart wahrhaft poetisches Leben und eine seltene Vereinigung von Kraft und Milde, Tiefe und Klarheit, Einbildungskraft und Verstand. Werners Hang zum Mysticismus wird hier mehr als anderswo sichtbar. Er selbst hielt es für das mißlungenste seiner Dramen. Indeß erschien es mit Beifall auf mehreren deutschen Bühnen. Attila, König der Hunnen, ist unstreitig eines der besten romantischen Trauerspiele. In Wanda, Königin der Sarmaten, hat die Fantasie des Dichters zu viel Übergewicht über die andern Seelenkräfte; die in dieser Tragödie herrschende Diction gehört in gewisser Rücksicht zu dem Vollendetsten, was die deutsche Literatur hierin besitzet. Sie ist beinahe durchaus musikalisch. Eines seiner bedeutendsten Werke ist der vier und zwanzigste Februar, eine Tragödie, reich an echt poetischem Leben, an tiefen Blicken in's menschliche Herz, ausgezeichnet durch Sprache und Darstellung, wiewohl ein Nachtstück in der eigentlichsten Bedeutung, Grausen erregend durch einen geringen Aufwand wohlberechneter Mittel, und unerreicht durch die zahlreichen Nachahmungen, die sie hervorbrachte. Dieß Werk ist ein streng hinauf gethürmter Eisberg, der von der Kraft und der Kunst des Aufthürmens zeugt, uns aber keine heimatliche Stätte bietet. Diesem schauerlich kalten Februartage folgte Kunigunde, die Heilige, ausgezeichnet durch dichterische Darstellung und Tiefe der Empfindung. Diese Tragödie ist im Gegensatze mit der vorherge-

henden warm und weich. Aber die Wärme, sagt Horn, ist sichtbar geleitet, und mit sichtbaren aromatischen Düften durchräuchert; die Weichheit ist trotz einiger Anwandlungen von Gesundheit kränklich; das Christliche selbst wird hier nicht selten zur Pracht, zum Prunk, zur bloßen Rede. Mit der Mutter der Maccabäer, einem trefflichen Trauerspiel voll Kraft, Anmuth und Würde, beschloß Werner die Reihe seiner dramatischen Leistungen auf würdige Weise. Er gehört unbezweifelt unter jene, welche im Drama mit den Vorzüglichsten um die Palme ringen konnten. Alle Mysterien des Gefühls und des Glaubens; alle Paradoxien eines furchtbaren Schicksals und eines eben so furchtbaren Seelenkampfs brachte er in seine dramatischen Weltgemälde, die, wo eine glückliche Wahl des Gegenstandes das Werk begünstigte, wie im Attila oder in der Mutter der Maccabäer, die lebendigste Wirkung mit umfassender Größe und wunderbarer Tiefe vereinigen; Darstellungen, welche sich nur durch die Fülle des Reichthums der Bühne entziehen, für welche sie sonst vortrefflich geeignet wären. Überall aber sieht man, auch schon in den früheren Werken dieses Dichters, den Kampf seines eigenen Herzens mit dargestellt, wie es sich aus dem Gedränge des Lebens zu einer höheren, geistigen Laufbahn durchzuarbeiten strebte. Außer den angezeigten Dramen besitzen wir von ihm gesammelte und mehrere zerstreute Gedichte.

Heinrich Joseph, Edler von Collin,

geboren zu Wien, am 26. December 1772; starb ebendaselbst als Hofrath und Leopoldordensritter, am 28. Juli 1811.

> Werd' ich betreten das Land, das verheiß'ne? Fern vom Gebirge
> Seh' ich es trunkenen Blick's, athme die heilige Luft!
>
> Bernard.

Die Grundlage seiner Bildung erhielt er in der loewenburgischen Akademie; in der Folge vervollkommnete er dieselbe durch eifriges Selbststudium so sehr, daß er als Staatsmann und als Dichter gleich ausgezeichnet war. Der unermüdete Eifer, mit

welchem er seinen Pflichten oblag, denen er selbst seine Lieblingsbeschäftigung, die beseligende Dichtkunst opferte, mußte seine Kräfte erschöpfen. Nur zur Nachtzeit gestattete er sich die Erholung durch die Poesie, und nicht selten überraschte ihn der Morgen am Schreibtische. Mit unerbittlicher Strenge vernichtete er selbst seine früheren poetischen Arbeiten, und trat im reifen Alter zuerst mit »Regulus« als dramatischer Dichter auf. Dieses schöne Trauerspiel erregte überall, besonders aber in Wien, große Theilnahme. Es ging hervor aus einer reinen Liebe zum Vaterlande, und der klare Gedanke, daß der Mensch die Pflicht habe, sich selbst hinzugeben für das Ganze, zieht wie eine ernste Muse das Stück hindurch. Nach einem beträchtlichen Zwischenraume erschien »Coriolan.« Diesem Stücke schadet, bei vielen anerkannten Vorzügen, doch die nahe liegende und nicht abzuwehrende Vergleichung mit Shakspeare's Schauspiel gleiches Namens. Es ist stets ein so gefährliches als rühmliches Beginnen, mit diesem Heros in die Schranken zu treten. Aber auch jene Klarheit und Ruhe, die im Regulus herrscht, wird hier verwischt. Indessen verdient nebst manchem Andern, auch dieß noch in dem Stücke eine rühmliche Erwähnung, daß, wie im Shakspeare, dem Helden in seiner Mutter sein Vaterland Rom selbst erschien, und daß er demselben nur verzeihen konnte, wenn es in dieser rührend ehrwürdigen, einzig geliebten Gestalt vor ihn hintrat. In der »Polyxena«, einer Tragödie, die auch in der Form dem Antiken nachstrebet, ist viel kalte Flamme, untröstlicher Trost und halbwelse Wehmuth; im Ganzen ein mißlungenes Werk. In »Balboa« sehen wir den Helden nur leidend, und die Erzählung der früheren Begebenheiten geht fast spurlos vorüber. Der Stoff scheint in seiner Einfachheit nicht genügend für die Welt des Trauerspiels; denn Leiden ohne Kampf sind kein dauerndes Interesse zu erregen fähig. Tiefer und erfolgreicher ist »Mäon« in der ganzen Anlage; auch ist die Ausführung in dem ersten Aufzuge wohl zu loben, nur Schade, daß das Stück späterhin ermattet, und fast mit Erschöpfung schließt. So ist auch »Bianca della

Porta« ein kräftiges, mit lebhaft blühenden Farben ausgeschmücktes Gemälde; allein vom dritten Akte wird die Behandlung, statt in gehöriger Steigerung fortzuschreiten, schwächer, und daher die Theilnahme geringer. Auch ist hier der in allen Schöpfungen Collin's vorherrschende rhetorische Schmuck manchmal auf Kosten der innern Wahrheit angebracht. »Die Horatier und Curiatier« endlich, sein Schwanengesang, werden durch echt römischen Geist gehalten und getragen, allein wie Mäon werden auch sie am Schlusse schwächer. Es ist charakteristisch bei Collin, daß, so trefflich die Anlage des Ganzen in seinen Stücken ist, das zur Vollendung derselben nothwendige Feuer gegen den Schluß hin erlischt. Indessen ist des Dichters Streben unverkennbar, sich gleich Schiller in der tragischen Kunst immer höher zu bilden, zu der ihn seine edle, patriotische Begeisterung zuerst hingeführt hatte, die alle seine dramatischen Werke so ganz beseelt, daß sie, wo auch die Gegenstände aus dem Alterthume oder ganz fremdartig sind, doch immer durchaus national und vaterländisch bleiben. Außer Collin's Dramen besitzen wir von ihm noch treffliche lyrische Gedichte, warunter auch mehrere Balladen, z. B. »K. Albrechts Hund,« »K. Max auf der Martinswand,« einen unvergänglichen Werth haben. Die in seinen gesammelten Werken noch vorhandenen Bruchstücke eines Heldengedichtes: »Rudolph von Habsburg« zeigen, was wir in dieser Dichtungsart von Collin zu erwarten gehabt hätten, wenn es ihm vergönnt gewesen wäre, sich längere Zeit und ausschließend den Musen zu weihen. Collin's Werke gab dessen Bruder Matthäus in sechs Bänden, sammt einer Biographie des Verblichenen heraus.

Ludwig Tieck.

(Siehe Band I. S. 187, Band II. S. 166.)

So tief und rein hat noch kein deutscher Dichter romantisches Sein und Leben nachgefühlt, als dieser fantasiereiche Sänger. Der Grundzug seiner Poesie ist die Sehnsucht nach dem Urquell aller Poesie, der Mythe und Fabel. Seinen dramati-

schen Gebilden stehen »Genoveva« und »Octavian«, und in letzterem vorzüglich der Aufzug der Romanze als leuchtende Gestirne voran. In dem Charakter der Genoveva ist Heiligkeit mit Liebe und zarter Naivetät verschmolzen. Hier hat sich Tieck auf immer als Dichter gezeigt, und keine Zeit kann ihm den Lorbeer rauben, den er hier errang. Wenn auch das Stück gegen die Mitte zu ein wenig breit erscheint, so kann dem durch zweckmäßige Verkürzung von Seite des Dichters selbst leicht abgeholfen, ja dasselbe sogar für die Bühne geeignet werden. Das dramatische Mährchen »Blaubart« ist ein Drama, das in stiller Anspruchslosigkeit die ganze Fülle des Lebens klar vor uns ausbreitet. Auf einem durchaus heitern Grunde erscheinen wahrhaft tragische Charaktere, welche mit unscheinbaren Mitteln die höchste Wirkung hervorbringen. Das Trauerspiel »Carl von Berneck« ist bisher nur wenig bekannt geworden; auch dieses zeugt von Spuren eines dichterischen Gemüthes. Das Ganze gleicht einem trüben Septemberabende, und nichts fehlt, als die Beruhigung, welche vielleicht nach der Absicht des Dichters fehlen sollte. Unter Tieck's humoristischen Dramen glänzen vorzüglich »Prinz Zerbino« und »der gestiefelte Kater.« In dem erstern wird die prosaische Ansicht der Poesie mit der Flammenruthe des Witzes gezüchtiget; in dem letzteren, mit Aristophanischer Laune ausgestattet, treibt die Fabel mit dem Publikum ein muthwilliges Spiel.

Johanna Franul von Weißenthurn,

geboren zu Coblenz, im Jahre 1773; lebt als k. k. Hofschauspielerin in schriftstellerischer Thätigkeit zu Wien.

Die Mutter dieser geachteten dramatischen Schriftstellerin, eine Bürgerstochter aus Mainz, errichtete nach dem Tode ihres ersten Mannes Grünberg ein Kindertheater, und bereis'te mit dem besten Erfolge damit Elsaß, Baiern und Schwaben. Hierbei gab das zarte Mädchen die ersten Beweise einer glücklichen Darstellungsgabe. In ihrem fünfzehnten Jahre wurde Johanna bei dem Hoftheater zu München angestellt. Im Jahre

1789 besuchte sie ihren Stiefbruder in Baden bei Wien, und erregte in einigen Rollen, die sie daselbst spielte, solche Aufmerksamkeit, daß sie bald darauf für das Wiener Hoftheater gewonnen wurde. Nach einem Jahre vermählte sie sich mit Franul von Weißenthurn. Eine Wette, nach einem vorgelegten Plane und in bestimmter Zeit ein Stück zu schreiben, brachte das Schauspiel: »die Drusen«, hervor, und weckte ihr Talent zu dramatischen Dichtungen. Seither ist eine große Anzahl derselben erschienen, wovon einige, z. B. »Der Wald bei Hermannstadt«; »Welche ist die Braut?« »Das letzte Mittel« u. a. m. allgemeinen und verdienten Beifall erhalten haben.

Dr. Amand Gottfried Adolph Müllner,

geboren zu Langendorf bei Weißenfels an der Saale, am 18. October 1774; lebt als preußischer Hofrath zu Weißenfels.

Seine Mutter war eine Schwester des Dichters Bürger. Im Jahre 1789 besuchte er die Fürstenschule Pforta, zu welcher Zeit er sich schon mit dichterischen Versuchen beschäftigte, wozu er in der Folge durch Bürger noch mehr angeregt wurde. Diesem sendete er seine poetischen Arbeiten zu, worüber ihm Bürger seine Ansichten schrieb. Als derselbe bei einer solchen Gelegenheit dem Jünglinge, der ihm die Übersetzung einer horazischen Ode mitgetheilt hatte, äußerte: »Ich gestehe dir gern, daß ich in deinen Jahren so weit nicht war; aber ich glaube, wer in voller Jugendkraft so viel Mühe und Fleiß auf die Übersetzung eines fremden Gedichtes wenden kann, der hat selten eine eigene Erfindung«: so gab er, hierdurch entmuthiget, alle Versuche in der Dichtkunst durch einige Zeit auf, und widmete sich in Leipzig dem Studium der Rechtswissenschaften. Er schrieb einige Abhandlungen über einige Zweige derselben, und in der Folge, nach seiner Promotion zu Wittenberg (1805), ein größeres Werk über das gerichtliche Verfahren. Die von ihm selbst zu Weißenfels (1810) veranstaltete Errichtung eines Privattheaters weckte in ihm die Neigung, sich als Lustspieldichter zu versuchen. So entstanden die Lustspiele: »Der angolische

Kater«, »die Zurückkunft aus Surinam«, später »die Vertrauten« und »die Zweiflerin«; größten Theils nach französischen Stücken gebildet, sämmtlich in Versen geschrieben und von großer Wirkung auf der Bühne, wenn sie genügend dargestellt werden. Seine erste Tragödie war »der neun und zwanzigste Februar«, durch Werner's vier und zwanzigsten Februar hervorgerufen, welches letztere Drama ihn zum Nachdenken über die antike und moderne Tragödie aufforderte. Die ersten Scenen dieses Drama sind wahr und sehr gelungen; das Folgende ist im Vergleich mit Werner's gigantischer Dichtung schwach, und kann auch nicht durch einen später hinzugedichteten glücklichen Ausgang gehoben werden. Die von einem Rechtsgelehrten aufgeworfene Frage, ob es nicht Verbrecher gebe, deren übersinnliche Existenz nur auf Kosten der sinnlichen zu retten sei, und eine hierher passende Stelle aus Seneca gab Müllnern den Hauptgedanken zu seiner zweiten Tragödie: »Die Schuld«, welche zuerst auf dem k. k. Burgtheater in Wien, und dann auf den ersten deutschen Bühnen den ausgezeichnetsten Beifall erhalten hat. Sie erschien im Jahre 1816 im Drucke, und wurde seither, ungeachtet wiederholter Nachdrücke, mehrere Male aufgelegt. Ihren in mannigfacher Rücksicht hohen dramatischen Werth läugnen oder verkleinern zu wollen, ist eben so fruchtlos als niedrig. Er bewährt sich durch die ergreifendste Wirkung bei jeder Darstellung, und dieß Werk wird stets eine Zierde der neueren dramatischen Literatur bleiben. Weniger läßt sich das Gesagte auf Müllner's dritte Leistung im Tragischen, auf »König Yngurd« anwenden, in welchem die Anlage mehr verständige Umsicht, als poetisches Talent verräth, und die Ausführung so wie die zur Erreichung des Zweckes gewählten Mittel unzureichend, oft fehlerhaft sind. Noch deutlicher spricht sich das Vorherrschen des klügelnden Verstandes vor der Fantasie in seinem neuesten Trauerspiele: »die Albaneserin«, aus, welche auf keiner Bühne mit bedeutendem Erfolge erschien, und es auch nicht konnte; da die Leidenschaften mit berechnender Spitzfindigkeit entwickelt werden, und selbst die Sprache aus zu eifrigem

Streben nach Tiefe der Bedeutung bis zum Schwulste herab- sinkt. In dem Zeitraume zwischen der Erscheinung der Schuld und des Yngurd verfaßte Müllner die Lustspiele: »Der Blitzstrahl«, »die großen Kinder« und »die Onkelei.« Die Eigenthümlichkeit dieses Dichters besteht nach dem, was sich aus seinen Werken abnehmen läßt, in einer vorzüglichen Macht des Gedankens und einer Tiefe der Reflexion, welche ihn zu meistens wahrhaft originellen Ansichten der Welt und des Lebens führt. In seinen Tragödien herrscht ein strenger, oft düsterer Ernst; allein sie zeichnen sich aus durch eine sinnreiche Erfindung der Fabel und geschickte Behandlung derselben zur Versinnlichung des Hauptgedankens, durch feste Charakterzeichnung und durch eine würdige, gediegene, echt poetische Diction, welche nur zuweilen zu sehr an's Epigrammatische streift, dafür aber oft durch glänzende Bilder überrascht. In seinen Lustspielen ist das Sinnvolle der Erfindung verbunden mit scharfem, oft satyrischem Witze und einer fein gearbeiteten Ausführung des Einzelnen. Sie sind durchgehends in fließenden Versen geschrieben. — Die literarischen Fehden, welche Müllner als Kritiker mit seinen Kunstgenossen und Andern hatte, und welche bisweilen eine ernste, eben nicht ehrende Gestalt annahmen, liegen außer dem Bereich dieser Blätter, und vermögen den Werth von seinen dramatischen Werken eben so wenig zu schmälern, als sie ihn zu erhöhen im Stande sind.

Fridrich Baron de la Motte Fouqué.

(Siehe Band I. S. 190.)

Fouqué hat unstreitig viel dramatisches Talent; Schade, daß er so wenig auf die theatralische Vorstellung Rücksicht nimmt. Die von Schlegel unter des Verfassers angenommenem Namen »Pellegrin« herausgegebenen dramatischen Spiele, zeugten von einer frisch aufblühenden Sängergabe, und von einer Lebendigkeit und Farbenfülle der Fantasie, wie sie nicht oft unter jungen Dichtern gefunden wird. Außer diesen zwei Bänden besitzen wir noch folgende dramatische Dichtungen von Fouqué:

»die Zwerge;« »der Held des Nordens;« »Numantia,« aus dem Spanischen des Cervantes; »Eginhard und Emma;« »Waldemar, der Pilger;« »der Ritter und die Bauern;« »Alboin, der Longobardenkönig;« »Alf und Yngwi;« »die Irmensäule;« »die Runenschrift;« »die Heimkehr des großen Churfürsten;« »die Familie Hallersee;« »die zwei Brüder;« »Thassilo;« »Pilgerfahrt;« »die Liebesrache;« »Herrmann;« »Hieronymus von Stauf;« »der Leibeigene;« »Don Carlos,« u. a. m. Hiervon zeichnen wir besonders aus: den Held des Nordens, ein Werk voll echt deutschen Lebens, eine reine Darstellung des innern und äußern rein menschlichen Wirkens, welche jeden Prunk, jeden Überfluß der Worte verschmäht. Die Welt, in die uns hier der Dichter einführt, ist die Welt der Ehre, der Ritterlichkeit, der Tapferkeit. Das Schauspiel: Eginhard und Emma, verdient eine besondere Theilnahme, indem hier der allbekannte, kindlich rührende Stoff auf die einzig richtige Weise, nämlich auf idyllische, aufgefaßt und durchgeführt worden ist. Mit kühnem Sinne ist Waldemar der Pilger behandelt. Dieses Schauspiel scheint beim ersten Anblick mehr ein historisches Gemälde, als ein geschlossenes Drama. Horn vergleicht es mit einer kühn gewölbten, die weiteste Aussicht gewährenden, langen Eichenallee, an deren äußerstem Ende ein gothisches Grabmal, das Gemüth und den Blick erweiternd, beruhiget. Was man aber im gewöhnlichen Leben »schöne Stellen« nennt, das ermangelt hier gänzlich; was aber tröstlich und erfreulich zugleich ist, ist eben das Ganze, welches in muthiger Einfachheit und fröhlicher Frömmigkeit wohlgegründet dasteht. Das Schauspiel: die Ritter und die Bauern, ist merkwürdig durch die glänzende Schilderung der Leidenschaft des jungen Ritters, da wir in Fouqué's Werken selten eine Darstellung wilder Leidenschaften bemerken. Im Herrmann sind die alten Deutschen keineswegs starr oder gespreizt, wie sie so oft geschildert worden, sondern, in Vertrauen auf ihre gute Sache, muthig, tapfer,

fröhlich und ehrbar, eigensinnig hinlebend geschildert. — Man darf übrigens bei allem Trefflichen, das Fouqué geleistet hat, nicht verhehlen, daß manche kleine und große Werke dieses Schriftstellers erschienen, die des so schön erworbenen Ruhmes nicht würdig sind.

August Klingemann,

geboren im Jahre 1777; lebt als Theaterdirector in seiner Vaterstadt Braunschweig.

Dieser Dichter versuchte sich früher in den epischen Dichtungsarten; allein seine Novellen ermangeln der Eigenthümlichkeit, und erregen nur durch einzelne Situationen einiges Interesse. Bedeutender war die Wirkung, welche seine dramatischen Leistungen hervorbrachten. Fast in allen zeigt sich ein löbliches Talent für die Wahl der Stoffe, eine besonnene Anordnung der Scenen, eine genaue Kenntniß von dem, was auf der Bühne in unserer Zeit sich Wirkung versprechen darf, und eine ruhige, wohlüberlegte Sprache. Zwar ist das Maß von schaffender Kraft nur mäßig, zuweilen wohl gar nur gering zu nennen; doch hilft eine besonnene Ökonomie damit diesen Mangel verbergen. Das sichtbare Streben nach Effect tritt in Klingemann's Schauspielen oft störend hervor. Indessen ist der Werth mancher schönen Scenen in seinen Dramen nicht zu verkennen. Echt poetisch ist zum Beispiel die Erfindung und Ausführung des Vorspieles zum »Columbus.« Auch für das Lustspiel ist Klingemann nicht ohne Talent, nur wird es oft zu breit, weßhalb die Wirkung geschwächt wird. Columbus, »Moses« und »Faust« haben zum Theile viel Glück auf der Bühne gehabt. Indessen, ungeachtet der Dichter sich bei Moses im Stoffe vergriffen, so ist doch Faust am ungenügendsten unter allen. Der Grundzug, welcher in der alten Mythe herrscht, wird in diesem Drama durch den Umstand, daß Faust aus Armuth getrieben so handelt, ganz aufgehoben, und der Charakter verliert seine tragische Wirkung. Dann sind einige Scenen von so grellem, peinlichen Eindrucke, daß dadurch der Zweck der Tragödie ganz aufgehoben wird. Die reiche äußere Ausstattung, manche

glückliche, am rechten Orte angebrächte Situation, und vor Allem das Poetische, welches diese Sage in jedem Gewande an sich hat, erhalten übrigens das Stück auf dem Repertoire.

Heinrich von Kleist,

geboren zu Frankfurt an der Oder, am 10. October 1777; endete am 21. November 1811 in einem Gehölze bei Potsdam freiwillig sein Leben.

Frühe schon entwickelten sich seine schönen Talente, durch anhaltenden Fleiß und sorgfältige Benützung der Zeit genährt und ausgebildet. Besondere Neigung hatte er zur Musik. In seinem siebzehnten Jahre kam er nach Berlin, und nahm in der Folge Dienste bei der Garde. Er kämpfte einen Feldzug in Gesellschaft seines Freundes Fouqué mit, nahm dann seinen Abschied, und lebte zwei Jahre in seinem Geburtsorte den Wissenschaften. Hierauf wurde er im Finanzministerium zu Berlin angestellt, ging auf Reisen, und nachdem er ein Jahr zu Paris verlebt hatte, verweilte er einige Zeit am Thuner See in der Schweiz, wo er seine Familie Schroffenstein dichtete. Im Jahre 1802 ging Kleist nach Weimar, und fand in Wieland's Hause freundschaftliche Aufnahme und väterliche Behandlung. Von da kam er nach Dresden, und reis'te einige Zeit darauf mit einem Freunde nach der Schweiz, Italien, durch das Waadtland über Genf nach Lyon und Paris. Auf dieser Reise äußerten sich schon Spuren eines tiefen Unmuthes, der ihn auf unbegreifliche Weise beherrschte; er trennte sich in Paris von seinem Freunde, und an sich und an der Welt verzweifelnd, vertilgte er nebst vielen anderen Papieren sein Lieblingswerk, die Tragödie Robert Guiscard zum dritten Male. Nach der Schlacht bei Jena (1806), deren unglücklicher Erfolg für Preußen ihn sehr betrübte, ging er nach Königsberg, indem er seine Stelle aufgab. Als er aber noch während des Krieges nach Berlin zurückkam, ward er von den Franzosen als ein Verdächtiger in die Gefängnisse von Joux, und von da nach Chalons geschickt. Nach seiner Freilassung lebte er zu Dresden, sich ganz den Wissenschaften und der Poesie widmend. Der Krieg, welcher im Jahre

1809 ausbrach, belebte seine Hoffnung, den Hochmuth der Fremden gedemüthiget, die Einigkeit der deutschen Fürsten wieder hergestellet zu sehen. Er ging nach Prag, um als Schriftsteller die gute Sache befördern zu helfen. Verhindert nach Wien zu kommen, befand er sich während der Schlacht von Aspern in der Nähe des Kampfplatzes. Der unglückliche Ausgang dieses Krieges verstimmte sein Gemüth immer mehr und mehr. Nachdem er sein Schauspiel: Prinz Fridrich von Homburg, geendet hatte, nahm seine unbesiegbare Schwermuth immer zu, bis sie sein trauriges Ende herbeiführte. Seit vielen Jahren hatte sich ein kalter Lebensüberdruß in seiner Seele festgesetzt; er hatte sein Vaterland, ja selbst ganz Deutschland, und mit diesen höchsten Gütern sich selbst aufgegeben. Ein heiliges Versprechen, welches er einst einer unheilbar kranken Frau, deren körperliches Leiden einen schmerzhaften Tod unvermeidlich herbeigeführt hätte, in einer trüben Stunde gab und hielt, war die Veranlassung jener Katastrophe, die, so wie das Versprechen selbst, von einer Krankheit des Gemüthes zeugt. Eine Reise, ein Geschäft, ein Freund, dem er sich vertraute, hätten ihn vielleicht über den schrecklichen Augenblick hinübergeführt, und ihn für Deutschland gerettet.

Wenn man Kleist's Briefe lies't, und damit die Empfindung vereinigt, die uns bei allen seinen Werken mehr oder minder beherrschet, so fühlt man deutlich, daß das Gemüth des Dichters nicht mit sich einig gewesen; daß er weder in der Wirklichkeit, noch in der Kunst das Glück und die Beruhigung finden konnte, die, beim Schaffen unerläßlich, die, um die Beschwerden und Freuden des Lebens zu tragen, unentbehrlich sind. Die Poesie war diesem finstern Gemüthe nur auf Augenblicke ein Labsal, keine Heilung: der unglückliche Dichter konnte ihr nicht leben und sich in ihr beruhigen; die Gegenwart verdunkelte ihren Glanz, und sie selbst war nicht fähig, ihm die äußere Welt mit mildem Scheine zu erheitern. Er konnte im Leben die Stelle nicht finden, die ihm zusagte, und die Fantasie vermochte ihm den Verlust der Wirklichkeit auf keine Weise zu ersetzen. Wenn

er zuletzt auch wohl nicht an seinem Talente verzweifelte, so mußte es ihn doch betrüben und verstimmen, daß die Welt um ihn so wenig Kunde von seinen Arbeiten nahm. Denn auch darin ist dieser Dichter unglücklich zu nennen, daß in einer Zeit, in welcher sich nur wenig Echtes in unserer Literatur zeigte, er fast unbemerkt blieb, indessen neben ihm Schriftsteller berühmt wurden, weil sie den krankhaften Bedürfnissen der Zeit fröhnten, und andere, von denen sich gar nicht angeben läßt, warum ihnen dieser Vorzug zu Theil wurde. — Kleist war von mittlerer Größe und ziemlich starken Gliedern; er schien ernst und schweigsam; keine Spur vordringender Eitelkeit, aber viele Merkmale eines würdigen Stolzes in seinem Betragen.

Seine Dichtungen und seinen vorzüglichen dramatischen Genius zeichnen eigenthümliche Erfindung, ungemeiner Flug der Fantasie, tiefe, holde Gemüthlichkeit, seltene Kraft und Gesundheit der Charakteristik aus. Sein Stil ist frei, großartig, einfach, mit Verschmähung aller Hilfskünste und rednerischen Zierwerke. Er verstand, das Gemüth mit Wahrheit und Tiefe zu ergreifen. Bei manchen Schwächen seiner Werke, Verletzung der Harmonie, Vernachlässigung der Nebencharaktere und anderen Fehlern, welche eine spätere Durchsicht leicht ausgeglichen haben würde, erheben sich seine Dichtungen weit über die meisten Erzeugnisse seiner Zeit. Wir besitzen von ihm zwei Bände »Erzählungen,« dann einige zur lyrischen Poesie zu zählende Gedichte, und von dramatischen Werken: »Die Familie Schroffenstein« (1803), »Amphitryon« (1807), »Penthesilea« (1808), »das Käthchen von Heilbronn«, »der zerbrochene Krug« (1811), »Prinz Fridrich von Homburg«, »die Herrmannsschlacht«, Fragment aus dem Trauerspiele »Robert Guiscard« (1821). Die letzteren drei gab Tieck mit Kleist's übrigen hinterlassenen Schriften heraus. Wie viel Verdienst ihm auch als Schauspieldichter gebühre, so muß man ihm doch einen noch höheren Preis als Novellendichter zuerkennen; denn es ist bewunderungswürdig, mit wie geringen Mitteln und in wie kleinem Raum er durch plastische

Kraft, Gewalt der Darstellung, Ruhe und Energie der Sprache und besonnen verwebte Beschreibung er die beabsichtete, tiefe Wirkung erreicht. Seine Erzählungen zeichnen sich durch Reichthum und Üppigkeit der Erfindung, durch raschen Fortgang der Handlung, in und mit welcher zugleich sich die Charaktere entwickeln, durch tiefes Gefühl und durch eine seltene Gediegenheit des Stils aus. Die merkwürdigste dieser Erzählungen ist Michael Kohlhaas. Aber auch die übrigen, zum Beispiele das Bettelweib von Locarno, die Marquise von O. zeigen, daß in dieser Art der Darstellung der Verfasser sein Talent noch glänzender entfalten konnte, als im Drama. Wir wollen nun Einiges über seine dramatischen Schöpfungen anführen. »Die Familie Schroffenstein« ist als der erste Versuch eines jungen Dichters bedeutend. Kein unbestimmtes Schwärmen jugendlicher Gefühle, nicht lyrische Ausbrüche einer ungewissen Begeisterung, sondern ein finsterer Gegenstand, Haß, Mißtrauen, Rache wird uns deutlich und mit größter Bestimmtheit dargestellt. So sehr die vier ersten Acte zu loben sind, so ganz verfehlt ist Auflösung und Schluß dieses Drama; da ein Ungefähr den künstlich gewundenen Knoten zerhaut und mit einem einzigen Schlage Täuschung und Theilnahme aufhebt. »Amphitryon«, eine Umarbeitung des Moliere'schen Lustspiels gleiches Namens, ist ein mißlungener Versuch. In dieser Gattung stehen die Deutschen den Franzosen in mehr als einer Rücksicht nach. »Der zerbrochne Krug«, Lustspiel in fünf Aufzügen, ist ein lebendiges, launiges Gewebe, welches für einen sehr dürftigen Stoff die höchste Theilnahme erregt. Sowohl Erfindung der Situationen als die Sprache ist neu und trefflich. Indessen dürfte dieses Stück ohne Abkürzungen sich für die Vorstellung auf der Bühne nicht eignen. »Penthesilea«, ein Trauerspiel, konnte nur eine Ausdauer und Energie, wie sie Kleist besaß, entwerfen und durchführen. In der Sprache, in Kühnheit der Bilder und Gleichnisse steht es über, rücksichtlich der Anlage und Bildung des Ganzen weit unter der Familie Schroffenstein. Es eignet sich durchaus nicht für die Bühne.

Im »Käthchen von Heilbronn«, einem Ritterschauspiel in fünf Aufzügen, hat der Dichter die alte Sage von der wundersamen Treue und Ergebenheit eines weiblichen Wesens gegen den Mann, den sie liebt, von Neuem auf seine Weise verwandelt, und ein Gemälde gebildet, so rührend und bezaubernd, dem Wunder des Mährchens und doch zugleich der höchsten Wahrheit so verschwistert, daß es gewiß als Volksschauspiel immer unter uns leben wird. Der Charakter des Käthchens und ihres Geliebten ist so zart und kräftig, so rührend und erschütternd, daß sich wohl nur wenige Gemüther diesen Eindrücken verschließen können. Indessen muß man gestehen, daß außer diesen zwei Charakteren, Käthchens Vater vielleicht ausgenommen, nicht Ein vollständiger mehr zu finden ist. Kunigundens Charakter wird durch zu grelle Farbengebung widrig und hart. Selbst die Scenen, in welchen Käthchen nicht erscheint, scheinen ohne gehörigen Fleiß, ja sogar ohne Liebe behandelt zu sein, während jene, wo das Mädchen auftritt, im vollen Lichte und reiner Wärme prangen. Holbein hat dieses Schauspiel mit Bühnenkenntniß für die Vorstellung bearbeitet. »Robert Guiscard« wäre wohl, wenn der Dichter alles so vortrefflich durchgeführt hätte, wie der vorhandene, musterhafte Anfang sich darstellt, das bedeutendste dramatische Werk geworden. In dem Trauerspiele: »Herrmanns Schlacht«, knüpfte Kleist seinen persönlichen Haß und seine lebendige Liebe an alte Namen, und hielt seinen Zeitgenossen das Konterfei ihrer selbst und ihrer Schicksale vor. Die Darstellung ist trefflich, und die Charaktere mit ergreifenden Zügen geschildert. Doch ist der Schluß vorzüglich deßhalb ungenügend, weil eigentlich nicht Herrmanns, sondern Marbods Schlacht das Schicksal der Römer entscheidet. Sprache und Verse sind in diesem Gedichte freier, als in allen übrigen Stücken des Verfassers. Sein letztes Werk: »Prinz Fridrich von Homburg«, ist ohne Zweifel sein reichstes und vollendetstes. In keiner seiner Dichtungen hat der Verfasser so klar und rein die ganze Fülle seines Geistes abgespiegelt, keines seiner Schauspiele rundet sich so ab und befriedigt so sehr alle Erwartungen, die es erreget. Auch geschieht in keinem früheren sei-

ner Werke den dramatischen Regeln so sehr Genüge. Der Charakter des Kurfürsten ist ein Meisterstück, und beurkundet schon für sich allein den gereiften Dichter. Über das ganze Sein und Werden des Menschen schwebt der ruhige, großartige, dramatische Blick. Der Prinz wird durch die Schicksale, die ihn treffen, niedergeworfen und erhoben; er wird erst durch das Leben, was er ist, ein Mensch in jeder Bedeutung. Am meisten ist die Heiterkeit zu bewundern, die im ganzen Stücke vorherrscht. Sie rührt besonders daher, daß Alles in seinem wirklichen, gegenwärtigen Leben aufgefaßt, nichts idealisirt ist. Daher auch das liebe, heimatliche Gefühl, das uns hindurch begleitet. In der That muß jeden, der Kleist's Werke lies't, eine Wehmuth um den zu früh hingeschiedenen Dichter ergreifen.

Christoph Ernst Freiherr von Houwald,

geboren zu Straupitz in der Niederlausitz, am 29. November 1778; lebt als Landrath und preußischer Johanniter-Ritter in Neuhaus bei Lübben in der Niederlausitz.

Sein Vater war Besitzer der Standesherrschaft Straupitz, und Landrichter in der Niederlausitz. Die romantische Gegend, in welcher Houwald seine Jugend verlebte, weckten schon in dem Knaben den Hang zur Poesie. Schon im dreizehnten Jahre ward ein Trauerspiel in fünf Aufzügen, durch Schiller's dreißigjährigen Krieg hervorgerufen, zu Stande gebracht. Im Jahre 1794 bezog Houwald das Pädagogium zu Halle, wo Niemeyer auf seine Bildung bedeutenden Einfluß hatte. Hier entstand die innige Freundschaft zwischen ihm und dem jüngeren Contessa, die auf sein ganzes Leben einwirkte. Seit 1802 widmete er sich dem ständischen Dienste in der Provinz. In dieser Zeit erschienen zuerst einige Dichtungen unter des Verfassers angenommenen Namen Ernst oder Waluhdo. Im Jahre 1815 zog sich Houwald aus dem Geschäftsleben in die Einsamkeit seines Gutes Sellendorf zurück, wo er seinen Jugendfreund Contessa wiederfand. In dieser Umgebung und in der ländlichen Abgeschiedenheit erwachte seine Muse von Neuem, und diesem Aufenthalte verdanken wir die meisten seiner bisher erschienenen Werke. Seit

einigen Jahren ward er von den Ständen der Niederlausitz zu ihrem Landsyndicus gewählt; er verkaufte sein schönes Gut Sellendorf, und scheint von dieser Zeit nur seinem Amte zu leben.

Als gereifter Mann trat Houwald in der neuesten Zeit für die literarische Welt bedeutend auf. Nebst seinem trefflichen und höchst lieblichen »Buche für Kinder« sind seine bisher erschienenen Dramen sehr berühmt geworden. Von diesen nennen wir vor allen andern »das Bild«, ein dramatisches Gedicht in fünf Aufzügen, welches auf allen Bühnen mit dem ungetheiltesten Beifall aufgenommen wurde. Es ist ein Trauerspiel, dessen Erscheinung schon darum erfreulich ist, daß es nicht, wie jetzt viele, den düstern Pfad verirrter Leidenschaft mit der blendenden Fackel ungezügelter Fantasie beleuchtet, sondern dem Blicke die Siegesbahn schön menschlicher Tugend mit den milden Strahlen verklärender Kunst erhellt. Zwei reine Herzen, deren Treue die Prüfungen des Lebens siegreich bestanden, werden durch die Liebe triumphirend im Tode vereinigt. Das klare, ruhige Gemüth des Malers überglänzt, wie der reine Mond das Lenzgefild, mit magischem Lichte das Ganze. Überhaupt sind alle Charaktere mit kunstreicher Hand gezeichnet. Das tragische Princip des Ganzen ist: der Sieg der Kunst und Liebe über Stolz und Rachsucht. Die reich ausgestreuten poetischen Bilder, geweihte Anklänge der Kunst und Natur, werden in dem Schmucke einer höchst melodischen Sprache geboten, und wo die Gefühle selbstständig hervortreten, sind sie durch das reine Dichtergemüth zur sinnigsten Klarheit geläutert. — Nebst dem Bilde besitzen wir den »Leuchtthurm«, »die Heimkehr«, »Fluch und Segen«, und das Drama: »Der Fürst und der Bürger«, von demselben Verfasser. Das erste Stück hat bei vielen Schönheiten große Breiten; insbesondere ist das Princip der Vergeltung zu schwach markirt, und der Verräther Holm erscheint als solcher nicht deutlich genug. Das Ausgezeichnetste und Gelungenste ist die Schilderung des wahnsinnigen Ulrich. Die Heimkehr ist ein gelungenes Drama, nur könnte der Schluß rührender und erhebender sein. Fluch und Segen ist eines der besseren neuern Stücke, in welchem ein freundlicheres Fatum als

in dem starren vier und zwanzigsten Februar waltet. Das Drama: der Fürst und der Bauer, verdient wegen der in derselben ausgesprochenen Gesinnung, und als Gelegenheitsstück lobende Anerkennung. Alle bisher erschienenen dramatischen Werke Houwald's könnte man Familiengemälde in höherem Sinne nennen.

Matthäus Edler von Collin,

geboren zu Wien, am 8. März 1779; lebt ebendaselbst als Erzieher des Herzogs von Reichstadt.

Schon frühe neigte sich sein Talent zur dramatischen Poesie hin; in seinem zwanzigsten Jahre dichtete Collin, zur selben Zeit als sein Bruder Heinrich den Regulus, eine Oper. Im Jahre 1804 erhielt er die juridische Doctorswürde an der Universität zu Wien, und wurde vier Jahre darauf Professor der Ästhetik und der Geschichte der Philosophie zu Krakau. Beim Ausbruch des Krieges im Jahre 1809 ging er mit der Armee als Beamter der Intendanz nach Warschau. Bald darauf ward er Professor der Geschichte der Philosophie an der Universität zu Wien, und zugleich Hofconcipist im Finanzministerium. Seit dem Jahre 1815 bekleidet er die Stelle eines Erziehers des Herzogs von Reichstadt, und erhielt im Jahre 1817 den St. Georgsorden von Parma. Unter seiner Redaction erschien die ehemalige allgemeine Wiener Literaturzeitung in den Jahren 1813 bis 1816 kräftiger und einflußreicher als die ihr vorhergegangenen ähnlichen Institute in Österreich; eben so einsichtsvoll wurde die Herausgabe der Wiener Jahrbücher der Literatur bis zum Jahre 1821 von ihm geleitet. — Er gab eine Sammlung dramatischer Dichtungen in vier Bänden heraus, welche historische Schauspiele enthalten, die, obwohl jedes für sich ein abgeschlossenes Ganzes bildet, unter sich im Zusammenhange, und ein Cyclus von Dramen sind, welche noch in der Folge vermehrt, das Leben der beiden letzten Babenberger umfassen sollen. Es ist bisher die einzige deutsche Nachbildung des historischen Dramen-Cyclus Shakspeare's. Die Sprache ist durchgängig würdevoll und poetisch. In der neuesten Zeit wurde das bekannte englische Trauerspiel: Essex, und Corneille's Cid von Matth. von Collin mit kunstgeübter Hand für die deutsche Bühne bearbeitet.

Adam Öhlenschläger,

lebt als Professor der Ästhetik und Ritter des Danebrog-Ordens in Kopenhagen.

Einer der geistreichsten dramatischen Dichter der neueren Zeit. Der Geburt nach ist Dänemark sein Vaterland, welches er, wie den scandinavischen Norden überhaupt, durch dichterische Bearbeitungen der dort einheimischen Sagen verherrlichte; aber auch Deutschland darf ihn zu seinen Dichtern zählen, da die Richtung seines Geistes eine entschieden deutsche zu sein scheint, deutsche Bildung ihn fast überall bezeichnet, und fast alle seine Werke entweder ursprünglich in deutscher Sprache geschrieben, oder doch bald in dieselbe übertragen worden. Er durchreis'te zwei Mal auf Kosten der Regierung Frankreich, Italien und Deutschland, und besuchte auf der letzten Reise auch Wien. Das erste Werk, welches in Deutschland von ihm bekannt wurde, ist »Alladin, oder die Wunderlampe« (1808), ein dramatisches Mährchen in zwei Theilen, welches durch seinen echt poetischen Humor und durch die Art der Behandlung an Shakspeare's Genius erinnert. Noch berühmter wurden seine Tragödien: »Palnatoke«, welches die Geschichte des nordischen Wilhelm Tell mit kräftigen, wahrhaft großen, dramatischen Zügen schildert; »Hakon Jarl«, das den Sieg des Christenthums über die Heidenzeit zum Inhalte hat; »Axel und Walburg«, welches rücksichtlich der Zartheit der Empfindung und der poetischen Fülle sich in gewisser Hinsicht Shakspeare's Romeo und Julia an die Seite stellen darf. Allein alles bisher von diesem Dichter Erschienene übertraf sein »Correggio«, ein Drama, welches viel Ähnlichkeit mit Göthe's Tasso hat, aber doch unendlich verschieden von diesem ist. Wir sehen in Antonio Allegri eine unendlich liebenswürdige, heitere, weiche, nur leider leiblich kränkliche Künstlernatur. Wie man das Göttliche am liebsten in der Form des Kindes malt, so hat der Dichter hier den armen Maler als ein reines Kind dargestellt. Er kann nicht begreifen, daß er, als ein schwaches Werkzeug, das Vermögen besitzen soll, das Unendliche im Endlichen abzuspie-

geln; er erschrickt selbst freudig vor den herrlichen Gestalten, die sein eigener Pinsel, von einer höheren Macht geleitet, auf die Leinwand wirft, und in unendlicher Liebe für die Kunst vergißt er ganz und gar, stolz zu sein, daß er sie besitzt. Ihm zur Seite steht eine liebende Gattin und ein freundliches Kind. Ihm gegenüber stehen zwei Künstler, die ein bewegteres und größeres Leben bereits gereift hat. Giulio Romano, hell, freundlich, geistreich; und Michel Angelo, im Genusse des Ruhms und des Lebens, stark und gewaltig, befehlend rauh, aber menschlich wieder gut machend, was die Zunge einmal gesündigt hat. Mit Einem Worte, die vier ersten Aufzüge gehören zu dem Vortrefflichsten und Rührendsten, was die dramatische Literatur überhaupt aufzuweisen hat. Der fünfte Act ist nicht in jenem milden Lichte wie die früheren gehalten, sondern verletzt auf grelle Weise; wenn daher jemals eine Abänderung von dramatischen Werken bei ihrer Vorstellung auf der Bühne Statt haben soll, so ist sie im Correggio vorzugsweise anzurathen. Nach diesem Drama erschienen: »Ludlams Höhle«, ein dramatisches Mährchen, verräth oft das hohe Dichtertalent des Verfassers, ist aber nicht mit dem gehörigen Fleiße durchgeführt. Besonders sichtbar, und eben nicht ästhetisch ist die Satyre auf die englische Nation. »Freia's Altar« ist ein Lustspiel voll komischer Kraft, doch für den jetzigen Zustand der Bühne etwas veraltet. »Hugo von Rheinberg«, von Christiani aus dem Dänischen übersetzt, ist ein großes, treues und doch poetisches Gemälde menschlicher Leidenschaft. »Der Hirtenknabe« ist eine höchst sinnige, dramatische Idylle, in welcher die Wirkung des hereinbrechenden Unglücks auf das weibliche Gemüth und auf den starken Mann mit erschütternder Wahrheit geschildert wird; überhaupt voll trefflicher Charakterzüge. Doch erscheint das Ungewitter für den heiteren Himmel der Idylle zu drohend, und die Beängstigung währt zu lange. »Hagbarth und Signe« überbietet an Zartheit der hier geschilderten Liebe noch Axel und Walburg; ist aber im Ganzen von keinem so hohen dramatischen Werth wie dieses. »Starkother«, eine treff-

liche, romantische Tragödie, voll großer Schönheiten und Fehler. Dasselbe gilt von »Erich und Abel«, welches Drama bei vielen herrlichen Zügen die genügende Ausführung derselben vermissen läßt.

Ohlenschläger spricht besonders in seinen Tragödien so sehr an, weil er so klar und besonnen, mit so anscheinend geringen Mitteln so große, wahre Effecte hervorzubringen versteht, und mit der Einfachheit der Griechen die ganze Tiefe und Gemüthlichkeit der romantischen Poesie vereinigt. In keiner von seinen Dichtungen vermissen wir das Element der höheren Nothwendigkeit; seine Helden sind nie formlos und schwankend, den Schattenbildern ähnlich; auf der höchsten Höhe des Lebens, wie im tiefen Falle sprechen sie durch echt menschliche Bildung an. Noch ist von diesem Dichter viel des Trefflichen zu erwarten; in allen seinen bisher erschienenen Schauspielen zeigt sich ein echt dramatisches Leben, und im Allgemeinen ein nach dem Höchsten und Besten strebender Geist. Doch ist zu beklagen, daß der Dichter mit dem Aufgebote schöner Kräfte nicht selten eine nur augenblickliche Wirkung zu erreichen sucht. Was von Öhlenschläger außerdem an Gedichten, Reisebeschreibungen u.s.w. erschien, ist in Betracht seiner Dramen von keiner Bedeutung. Nur seine »Mährchen« verdienen eine ehrenvolle Erwähnung. Vor Kurzem ist aber von ihm ein episches Gedicht: »die Götter des Nordens,« erschienen, wovon der Anfang zu dem Trefflichsten gehört, was wir von diesem Dichter besitzen.

Theodor Körner.

(Siehe Band II. S. 167.)

Es ist schon bemerket worden, daß Körner's Dichtertalent sich, wie es sich vor uns kund gab, mehr für die lyrische als für die dramatische Poesie eignete; allein deßhalb kann nicht geläugnet werden, daß er zu den schönsten Hoffnungen für die dramatische Literatur berechtigte. Das historische Studium, dem er sich hingab, kann als Vorarbeit seiner Leistungen in diesem Fache betrachtet werden, indem dabei zugleich Materialien zu irgend

einem dramatischen Werke gesucht wurden. Dasselbe gilt von dem Plane eines Trauerspiels Conradin, das indeß nicht zur Ausführung kam. Seine ersten Versuche waren zwei kleine Stücke in Alexandrinern: »Die Braut« und »der grüne Domino.« Beide wurden im Januar 1812 mit vielem Beifalle aufgenommen. Eine Posse: »Der Nachtwächter«, machte ebenfalls Glück. Körner fing an, sich in tragischen Stoffen zu versuchen. Eine Erzählung von Heinrich v. Kleist wurde mit einigen Abänderungen als Drama in drei Acten unter dem Titel: Toni, bearbeitet. Kurz darauf entstand ein schauderhaftes Trauerspiel in einem Acte, »die Sühne.« Jetzt erschien »Zriny«, unstreitig sein bedeutendstes Werk, voll kräftiger und wahrer Charakterzüge, und mit einer blühenden Sprache ausgestattet. Auf diese folgte ein erschütterndes Drama: »Hedwig,« und ein Trauerspiel: »Rosamunde«, dessen Stoff aus der englischen Geschichte genommen ist. Sein letztes dramatisches Werk ernster Gattung war »Joseph Heidrich«, wobei eine wahre Begebenheit, die Aufopferung eines braven österreichischen Unterofficiers für seinen Lieutenant, zum Grunde liegt. Zwischen diesen Arbeiten fand er noch Zeit, drei kleine komische Stücke: »Den Vetter aus Bremen«, »den Wachtmeister«, und »die Gouvernante«; so auch zwei Opern: »Das Fischermädchen«, und »den vierjährigen Posten« zu liefern, und eine früher angefangene, »die Bergknappen«, zu vollenden. Von einer Oper, die er für Beethoven's Composition bestimmt hatte, »die Rückkehr des Ulysses«, war auch schon ein Theil fertig, und Plane zu größeren und kleineren Stücken waren in Menge vorhanden. — Für seine Producte fand Körner im Ganzen eine Aufnahme, wie er sie kaum besser wünschen konnte. Das Publikum zeigte sich am wärmsten bei der ersten Aufführung des Zriny. Auch einzelne Stimmen von Kunstverständigen waren für ihn sehr aufmunternd, und aus der Ferne gelangte an ihn ein erfreuliches Urtheil von Göthe, auf dessen Veranstaltung die Braut, der Domino und die Sühne mit vorzüglicher Sorgfalt und mit Beifall in Weimar aufgeführt

wurden. — Dieser Jüngling hat verdient, daß man mit allgemeiner Trauer und Betrübniß die Nachricht von seinem frühen Tode vernahm.

Franz Grillparzer,

lebt als k. k. Hof-Concipist in Wien.

Seit dem Jahre 1817 trat er als Dichter auf, welcher schon beim Beginne der Laufbahn Vorzügliches leistend, zu den schönsten Hoffnungen berechtigte. »Die Ahnfrau«, ein Trauerspiel in fünf Aufzügen, bewährte durch das Aufsehen, welches dasselbe verursachte, so wie durch die Menge der Stimmen, die sich sowohl für als wider dieses Drama erhoben, daß es keineswegs den gewöhnlichen beizuzählen sei. Dieses Stück ist ein bunter, blumenreicher Teppich, dessen innerstes Gewebe mit glänzenden Goldfäden übersponnen ist. Werden nun diese Fäden zerlegt und zertrennt, so sieht man hinter ihnen aus einer hohlen Nische das Medusenhaupt, jenes schlangenhaarige Scheusal, hervorgrinsen. In dem finstern, sternenlosen Hintergrunde trauert die Sünde als leitendes tragisches Fatum. Indessen ist die Ahnfrau, trotz ihrer Fehler, ein Beweis von des Dichters entschiedener Gabe, romantische Stoffe wirkungsreich darzustellen. Schade, daß er auf dem begonnenen Wege nicht fortschritt, sondern sich zur entgegengesetzten Gattung der Poesie, zur antiken, hinneigt, in welcher er sowohl durch Stoff, als durch Form seiner späteren Werke: »Sappho« und »das goldene Vließ« das Höchste zu erreichen eifrigst strebte. So steht Sappho in Hinsicht der äußern Gestaltung, mit reichen Bildern und Blüthen der zartsinnigsten Poesie ausgedrückt, der Ahnfrau weit voraus; allein, wenn man diese Tragödie in ihrem innersten Gewebe auffaßt, so müssen wir gestehen, daß ihr Würde des Stoffes, tragische Größe und Wahrheit der Charaktere fehlt. So griechisch übrigens Schauplatz und Namen der handelnden Personen sind, so ist doch Sinn und Denkweise, die in diesen herrschet, echt modern zu nennen. Eine blühende, bilderreiche Diction herrschet durch das ganze Schauspiel, dessen Krone der

fünfte Act sein dürfte. Allein nicht bloß in dramatischer, auch in theatralischer Hinsicht hat das Stück glänzende Vorzüge, da es mit anscheinend geringen Mitteln die lebhafteste Theilnahme der Zuschauer erregt. Im Jahre 1821 erschien »das goldene Vließ,« ein Werk, welches gleich Schiller's Wallenstein in drei Abtheilungen, »der Gastfreund,« »die Argonauten,« »Medea« zerfällt, zwischen welchen aber größere Zeittheile liegen. Indessen bedinget diese Ähnlichkeit der Form auch nicht die mindeste Annäherung sowohl des Stoffes als der Darstellung. Die Puncte, worauf das Ganze ruht, sind das vom Apoll zu Delphi geraubte, den Erinnyen geweihte, goldene Vließ, und die mit Vaterfluch belad'ne, mit Bruderblut befleckte und treulos verrathene Liebe Medea's. Ein großes Verdienst des Dichters des goldenen Vließes besteht in der Standhaftigkeit, mit welcher er den gefaßten Entschluß ausgeführt hat, wenn nicht etwa die Größe des Unternehmens selbst, abgesehen von dem Erfolg, noch höher anzurechnen ist. Aus den Schwierigkeiten einer solchen Dichtung geht schon hervor, welcher außerordentlichen Kräfte es bedarf, um dem Ziele auch nur einiger Maßen näher zu kommen. Viele herrliche Sprüche einfacher Weisheit, und glänzende Schilderungen voll poetischer Beredsamkeit zieren auch dieses Werk, welches trotz seiner Mängel die Anlage zu einem der ersten Dichter aller Zeiten beurkundet. Als einzelne Theile wollen wir nur auf Medeens Erzählung des Todes des Pelias, auf Jason's Aussprüche im zweiten Act der dritten Abtheilung, auf die Beschreibung seiner Fahrt nach Kolchis, auf die Erscheinung des Herolds der Amphiktyonen hinweisen. Medeens Charakter als Jungfrau, halb Charis, halb Mänade, ist so schön als wahr und groß geschildert. Trefflich sind auch die Charaktere der Amme und der lieblichen Kreusa gehalten. Das Liedchen der letzteren ist so schön, daß man versucht ist, es für eine Nachbildung oder Übersetzung eines griechischen Gedichtes zu halten. Indessen hat das Ganze auch große Fehler, welche aber leichter bemerkt, als nur nachgefehlt werden

können. Hierher ist insbesondere die Passivität der Argonauten, und der nicht versöhnende Schluß des Ganzen zu rechnen.

Ein bedeutender Vorzug Grillparzer's vor andern dramatischen Dichtern zeigt sich in der Unabhängigkeit, womit er fortwährend seinen Weg verfolgt. Man urtheile über ihn, wie man wolle, immer muß man seiner Muse doch Wahrheit der Natur zugestehen. Diese Natürlichkeit, das sichere und feste Beruhen des Dichters auf sich selbst, kommt besonders in seiner Sprache zum Vorschein. Sie zeichnet sich im Ganzen durch Klarheit, Fluß, Fülle und Gleichartigkeit aus, und entwickelt besonders in dem letzt erschienenen Werke eine bedeutende Kraft. Alle seine Schöpfungen, welche die antike Tragödie wieder emporheben und allgemein machen sollen, erregen unwillkürlich den Gedanken, wie viel dieser Dichter im Gebiete des Romantischen zu leisten im Stande wäre.

Dr. Ernst Raupach,

war früher Professor in Petersburg.

Dieser höchst talentvolle Dichter behandelt in seinen Dramen ausschließend historische Stoffe, ohne sich in die Irrgänge des Fatalismus, oder in die Nebel des Mittelalters zu verirren, mit einer meist des Gegenstandes würdigen Art und Ansicht. Die in seinen Werken herrschende bilderreiche Diction läßt beinahe nichts zu wünschen übrig. Nur Schade, daß auf das eigentlich dramatische Leben und auf die Charakteristik der handelnden Personen mit minderem Fleiße hingearbeitet ist; so wie auf die theatralische Vorstellung wenig oder gar keine Rücksicht genommen wurde. Bisher sind von diesem Dichter »die Fürsten Chawansky,« »die Erdennacht,« »die Gefesselten,« »die Königinnen,« »Timoleon,« »Lorenzo und Cecilia,« und »der Liebe Zauberkreis« erschienen, wovon die »Erdennacht« den bedeutendsten dramatischen Werth haben möchte. Außerdem besitzen wir noch von Raupach, erzählende Dichtungen, wovon die meisten sehr gelungen sind.

Nebst den Dramen der erwähnten Dichter sind noch die dramatischen Werke folgender deutschen Schriftsteller mehr oder weniger zu berücksichtigen:

Albini. — J. A. Apel. — J. Ayrer. — v. Auffenberg. — Bärmann. — H. Beck. — J. Beil. — K. F. Benkowitz. — J. B. Bergopzoom. — K. A. Beulwitz. — Biergans. — Blomberg. — Blum. — J. C. Bock. — J. C. Bode. — T. H. Bode. — J. J. Bodmer. — J. Brandes. — Braun. — C. F. Bretzner. — A. Bäuerle. — v. Biedenfeld. — W. H. Brömel. — J. G. B. Büschel. — L. J. Buri. — K. Clauren (Hofr. Heun). — K. F. Cramer. — Cronegk. — H. v. Chezy. — Castelli. — Contessa. — H. Cuno. — v. Dalberg. — Daßdorf. — Deinhardstein. — Döring. — Eichholz. — J. J. Engel. — Eschke. — Einsiedel. — J. Faber. — F. Fink. — G. Forster. — Gärtner. — Freih. v. Gebler. — Ed. Gehe. — A. Gleich. — Griesel. — v. Gemmingen. — W. Gerhard. — F. W. Gotter. — A. S. v. Goue. — G. Greflinger. — G. F. W. Großmann. — A. Gryphius. — K. F. Gutjahr. — Hafner. — J. G. Hagemeister. — L. P. Hahn. — L. Halirsch. — G. P. Harsdorfer. — Hermann. — G. E. Herrmann. — C. F. Henrici. — F. Hensler. — Heigel. — Heyden. — Th. Hell (Hofr. Winkler). — Herklots. — Heyden. — v. Holbein. — v. Holtei. — J. G. v. Herder. — J. M. Hofmann. — C. Horn. — J. L. Huber. — C. F. Hunold. — J. Hutt. — Jeiteles. — C. Immermann. — A. v. Klein. — K. Klenke. — Kratter. — C. Klähr. — Kuffner. — v. Kurländer. — Krauseneck. — Kretschmann. — Kroneisler. — Lafon-

taine. — J. M. v. Lenz. — Lebrün. — Lembert. — G. Lindau (C. Stein). — D. K. Lohenstein. — K. J. Mack. — Edl. v. Marinelli. — C. L. Martini. — A. G. Meißner. — W. F. Meyer. — H. F. Möller. — C. Müchler. — K. W. Müller. — J. Perinet. — G. Mahlmann. — v. Maltiz. — Meisl. — Meyer (Beer). — Marsano. — Oswald. — J. N. Petzold. — G. K. Pfeffel. — J. Pfeiffer. — G. Pfranger. — v. Plötz. — v. Prußl. — C. Pichler. — J. Rautenstrauch. — K. v. Rehdiger. — Rampach. — Reinhard. — L. Robert. — H. Rosenplüt. — K. C. Rost. — F. W. Rothammer. — J. N. Rothmann. — Graf v. Riesch. — Rochlitz. — Rublack. — A. v. Schaden. — D. Schiebeler. — Schink. — Jul. v. Soden. — Schikaneder. — Schlenkert. — E. Schlegel. — A. W. Schleger. — F. Schlegel. — S. F. Schletter. — Schloßer. — Schmidt. — Schöne. — v. Schönaich. — K. E. Schubert. — C. B. Schücking. — E. Schüller. — Schütz. — C. F. Schwan. — v. Sinclair. — C. H. Spieß. — Stephanie, der ältere. — Stephanie, der jüngere. — Reichsgraf v. Törring-Seefeld. — Schall. — Schöne. — Ad. v. Schaden. — W. v. Schütz. — Dr. Sessa. — J. v. Seyfried. — B. v. Steigentesch. — v. Studnitz. — Tenelli. — Thieme. — v. Thumb. — Töpfer. — J. Unzer. — L. Uhland. — Vogel. — J. v. Voß. — K. Waller. — Weichselbaumer. — Weidmann. — West (F. Schreyvogel). — P. A. Wolf. — C. F. Weiße. — C. M. Wieland. — Zahlhas. — Ziegler. — B. v. Zedlitz. — Zschokke u. a. m.

Einiges

über

Poesie und ihre Eintheilung.

Aus Jean Paul's Vorschule der Ästhetik, und A. W. Schlegel's Vorlesungen über dramatische Kunst und Literatur.

Von der Poesie überhaupt *).

Wenn Aristoteles sagt, das Wesen der Poesie bestehe in einer schönen Nachahmung der Natur, so hat er dadurch auch die richtigste Erklärung desselben gegeben, welche indessen zur vollkommenen Verständlichkeit einiger Erläuterung bedarf. Wie die bildende und zeichnende Kunst ewig in der Natur arbeitet, so waren die reichsten Dichter von jeher die anhänglichsten, fleißigsten Kinder, um das Bildniß der Natur andern Kindern mit neuen Ähnlichkeiten zu übergeben. Das dichterische Genie unterscheidet sich aber dadurch, daß es die Natur reicher und vollständiger sieht, als andere, und den Menschen eine neue Natur erschaffet, indem es die alte weiter enthüllet. Alle dichterischen Darstellungen, welche eine Zeit nach der andern bewundert, zeichnen sich durch neue, sinnliche Individualität und Auffassung aus. Da es aber unmöglich ist, die Natur durch ein Nachbild derselben zu erschöpfen; da der Dichter also zwischen den Zügen, die er wegzulassen, und jenen, die er aufzunehmen hat, wählen muß, so entsteht die Frage: unter welchen Bedingungen die Nachahmung der Natur sich in das Gebiet der Poesie erhebe.

Diese Nachahmung setzt ein höheres Princip voraus, denn jedem Menschen erscheint eine andere Natur, und es kommt nur darauf an, welchem die schönste erscheint. Die Natur ist belebt im Ganzen, so wie in den einzelnen Theilen, allein in der Verschiedenheit der Seele, welche die Nachahmung der Natur belebt, liegt eben der Unterschied des Prosaischen und Poetischen. Wenn das Abbild in gewisser Rücksicht mehr als das Urbild ent-

*) Vgl. Band I. S. 34 ff.

hält, ja sogar die entgegengesetzte Wirkung hervorbringt; wenn zum Beispiel ein gedichtetes Leiden Lust gewährt: so wird die Nachahmung schön, geistig, poetisch sein, und diese Wirkung wird entstehen, weil eine doppelte Natur, die äußere und die innere, zugleich nachgeahmt wird. Man kann daher die Poesie auch sehr gut Darstellung der Ideen durch Nachahmung der Natur nennen.

Jeder nicht ganz verwahrloste Mensch knüpfet das Leben hiernieden einem zweiten ätherischen nach dem Tode glaubend an, welches eben zu jenem wie Geist zum Körper passet. Wenn es aber Menschen gibt, in welchen das Göttliche deutlicher und lauter spricht, als in andern; wenn dieser Geist in ihnen das Irdische anschauen lehrt; wenn er die Ansicht des Ganzen gibt und beherrscht: so wird Harmonie und Schönheit von beiden Welten niederstrahlen und sie zu einem Ganzen machen, da es vor dem Göttlichen nur Eines und keinen Widerspruch der Theile gibt. Wenn die Greise der Prosa, gleich leiblichen alten Menschen versteinert, uns die Armuth, den Kampf mit dem bürgerlichen Leben oder dessen Siege sehen lassen, so wird uns so eng und bang bei dem Gesicht, als müßten wir die Noth wirklich erleben; und in der That erlebt man ja doch das Gemälde und dessen Wirkung; und so fehlt immer ihrem Schmerze ein Himmel, und sogar ihrer Freude ein solcher. Sogar das Erhabene der Wirklichkeit treten sie platt, zum Beispiel das Grab, nämlich das Sterben, dieses Verleben zwischen zwei Welten, und so die Liebe, die Freundschaft. Wenn hingegen der dichterische Genius uns über die Schlachtfelder des Lebens führt, so sehen wir so frei hinüber, als wenn der Ruhm, oder die Vaterlandsliebe vorausginge mit den zurückflatternden Fahnen; und neben ihm gewinnt die Dürftigkeit eine arkadische Gestalt. Überall macht er das Leben frei, und den Tod schön; auf seiner Kugel sehen wir, wie auf dem Meere, die tragenden Segel früher, als das schwere Schiff. Auf diese Weise versöhnet, ja vermählet er das unbehilfliche Leben mit dem ätherischen Sein, so wie am Ufer eines stillen Wassers der äußere und der abgespie-

gelte Baum aus Einer Wurzel nach zwei Himmeln zu wachsen scheinen; und hierin, in der Aussöhnung und Verschmelzung beider Welten, der sinnlichen und der höheren, besteht das Ideal. Der rechte Dichter wird daher auch in seiner Vermählung der Kunst und der Natur dem Parkgärtner nachahmen, welcher seinem Kunstgarten die Naturumgebungen gleichsam als schrankenlose Fortsetzungen desselben anzuweben weiß; aber er wird dieß mit einem höheren Widerspiele thun, er wird begränzte Natur mit der Unendlichkeit der Idee umgeben, und jene wie auf einer Himmelfahrt in diese verschwinden lassen.

Die eigene Stimme, welche der Mensch, selber im Brausen der Leidenschaft betäubt, verhört, entwische der Poesie so wenig, als einer Gottheit der stummste Seufzer. Es gibt aber wieder Nachrichten, welche uns nur auf Dichterflügeln gebracht werden können; es gibt eine Natur, welche nur dann ist, wenn der Mensch nicht ist, und die er anticipirt. Wenn zum Beispiel der Sterbende schon in jene finstere Wüste allein hingelegt ist, um welche die Lebenden ferne am Horizont, wie tiefe Wölkchen, wie eingesunkene Lichter stehen, und er in der Wüste einsam lebt und stirbt: dann erfahren wir nichts von seinen letzten Gedanken und Erscheinungen. — Aber die Poesie zieht wie ein weißer Strahl in die tiefste Wüste, und wir sehen in die letzte Stunde des Einsamen hinein.

Obwohl die menschliche Natur in ihrer Grundlage einfach ist, so zeigen uns doch alle Nachforschungen, daß keine Grundkraft in der gesammten Natur auf solche Weise einfach sei, daß sie sich nicht in sich selbst spalten, und in entgegengesetzten Richtungen aus einander gehen könnte. Hierauf gründet sich die Eintheilung der Poesie in antike und moderne (romantische); in die ältere und neuere Kunst, welche beide Namen eine verschönerte Nachahmung der Natur, jedoch aus verschiedenen Standpuncten und auf verschiedene Weise bedeuten.

Antike Poesie.

Die Wurzel der Poesie, so wie alles Schönen, keimte und gedieh reichlich in Griechenland. Ein Morgenland, zugleich voll Gebirge, als Scheidemauer mannigfacher Stämme, und als Schutz- und Treibmauer der Freiheit und Kraft, und zugleich voll Zauberthäler, umfaßte Geschöpfe einer Morgenzeit. Die olympischen Siege des Körpers und die des Genius waren zugleich ausgestellt, und Pindar nicht berühmter als sein Gegenstand. Die Philosophie war kein Brot-, sondern ein Lebensstudium, und der Schüler alterte in den Gärten seiner Lehrer. Der Mensch war inniger in den Dichter eingewebet, und dieser in jenen, und ein Äschylos gedachte auf seiner Grabschrift nur seiner kriegerischen Siege, und Sophokles erhielt für seine poetischen eine Feldherrnstelle auf Samos, und für die Feier seiner Leiche baten die Athener den belagernden Lysander um einen Waffenstillstand. Die Dichtkunst war nicht gefesselt in die Mauern Einer Hauptstadt eingesargt, sondern schwebte fliegend über ganz Griechenland, und verband durch das Sprechen aller griechischen Mundarten alle Ohren zu Einem Herzen. Ein Land, wo Alles verschönert wurde, von der Kleidung bis zur Furie; ein Land, wo in allen Gassen und Tempeln die Lyra-Saiten der Kunst wie aufgestellte Äolsharfen von selber erklangen, mußte den Sinn für Poesie wohl zum Gemeingut des Volkes machen. Betrachtet man noch dieses schönheitstrunkene Volk mit seiner heiteren Religion, welche Götter nicht durch Buß-, sondern durch Freudentage versöhnte; wie es mit seinen Göttern schöner und näher befreundet, als irgend eines von seiner heroischen Vorzeit an, wo sich, wie auf einem hohen Vorgebirge stehend, seine Heldenahnen riesenhaft unter die Götter verloren, bis zur Gegenwart, worin auf der von lauter Gottheiten bewohnten oder verdoppelten Natur in jedem Haine ein Gott oder sein Tempel war; und wo für alle menschlichen Fragen und Wünsche, so wie für jede Blume, irgend ein Gott ein Mensch wurde; und wo das Irdische überall

das Überirdische, aber sanft, wie einen blauen Himmel über und um sich hatte: so muß man gestehen, daß bei solcher Verherrlichung der Wirklichkeit die Morgenträume der Dichtkunst sich auch glänzend entfalten konnten. So stand der Musenberg der Griechen gerade auf der Morgenseite in Blüthe: die schönsten, einfachsten Menschenverhältnisse und Verwickelungen der Tapferkeit, der Liebe, der Aufopferung, des Glückes und des Unglücks nahmen die Glücklichen in ihre dichterischen Darstellungen auf. Schon der Stoff der griechischen Gedichte, von der Götter- und Menschengeschichte an bis zur kleinsten Münze und Kleidung, liegt vor uns als poetischer Diamant da, ohne daß noch die poetische Form ihm Sonne und Fassung gegeben.

Allein wie weit die Griechen auch im Schönen und selbst im Sittlichen gediehen, so können wir ihrer Bildung doch keinen höheren Charakter zugestehen, als den einer geläuterten, veredelten Sinnlichkeit. Einzelne Ahnungen der Philosophen, Blitze der dichterischen Begeisterung machen eine Ausnahme. Denn der Mensch kann sich nie ganz vom Unendlichen abwenden, einzelne verlorne Erinnerungen werden stets von der eingebüßten Richtung zeugen; allein es kommt auf die herrschende Richtung seiner Bestrebungen an. Diese wird durch die Religion, als die Wurzel des menschlichen Daseins bestimmt; die Gottesverehrung der Griechen aber war Idealisirung (Vergötterung) der Naturkräfte und des irdischen Lebens. — Wenn wir die Dichterwerke, welche wir aus jener schönen Zeit noch besitzen, aufmerksam betrachten, so finden wir vorzüglich vier Merkmale, wodurch dieselben bedeutend charakterisirt werden.

Das erste dieser Merkmale ist die Plastik, oder Objectivität ihrer Gebilde. Alle Gestalten erscheinen in ihren Dichtungen voll Körper und Bewegung, gleich wandelnden Statuen, hinter welchen die Individualität des Dichters sich verbirgt. Der dichtende Grieche faßte Gegenwart und Vorzeit, Natur und Götter in ein frisches und noch dazu feuriges Auge; die Götter, die er glaubte, seine heroische Ahnenzeit, die ihn

stolz machte, alle Wechsel der Menschheit ergriffen sein junges Herz, und er verlor sein Ich in diesem Gegenstande.

Die zweite Hauptfarbe der griechischen Dichtungen, das Ideale, wurde durch ihre Helden- und Götterlehre begründet. In der Mythologie hatten alle Wesen das Gemeine und den Überfluß der Individualität abgestreift. Ferner durch die wilden barbarischen Kräfte der Vorzeit von der Entfernung in das Große gebildet, von früher Poesie in das Schöne gemalt, wurden Ahnen und Götter in ein glänzendes Gewebe gereiht, und der gold'ne Faden bis in die Gegenwart herüber gezogen, so daß nirgends die Vergötterung aufhörte. Mußte diese Nähe des Olymps am Parnasse nicht auch lauter glänzende Gestalten auf diesen herüber senden? Überhaupt begreift alles so genannte Edle stets das Allgemeine, das rein Menschliche, und schließt die Zufälligkeiten der Individualität aus, sogar die schönen; die Poesie fordert überall, mit Ausnahme der komischen, das Allgemeinste: das Ackergeräthe, zum Beispiel, ist edel, aber nicht das Backgeräthe.

Die dritte Eigenschaft der griechischen Poesie ist heitere Ruhe. Ihr höchster Gott wurde, ob er gleich den Donner in der Hand hatte, stets heiter abgebildet. In der wirklichen Welt sind Ebenmaß, Heiterkeit, Schönheit, Ruhe, wechselnd für einander Mittel und Folgen; in der poetischen ist jene frohe Ruhe sogar ein Theil oder eine Bedingung der Schönheit. Die poetische Welt muß die beste sein, worin jeder Schmerz sich in eine größere Freude auflöst, und wo wir Menschen auf Bergen gleichen, um welche das, was unten im wirklichen Leben mit schweren Tropfen auffällt, oben nur als Staubregen spielt. Der Grieche drückt nun die Freude in seiner Dichtkunst, wie an seinen Götterbildern, durch Ruhe aus. Mit Wiegenliedern der Seele zieht er uns singend auf sein großes, glänzendes Meer, aber es ist ein stilles.

Das letzte Merkmal der griechischen Dichterwerke ist sittliche Grazie. Poesie löset an sich schon den rohen Krieg der Leidenschaften in ein freies Nachspielen derselben auf, so

wie die olympischen Spiele die ernsten Kriege der Griechen unterbrachen und aussetzten, und die Feinde durch ein sanftes Nachspielen der Kämpfe vereinigten. Da jede moralische Handlung als solche, und als eine Bürgerin im Reiche der Vernunft frei, absolut und unabhängig ist, so ist jede wahre Sittlichkeit unmittelbar poetisch, und die Poesie wird wieder mittelbar zur Sittlichkeit. Ein Heiliger ist dem Geiste eine poetische Gestalt, so wie das Erhabene in der Körperwelt. Freilich spricht die Poesie sich nicht sittlich aus durch das Auswerfen klingender Sentenzen, sondern durch lebendige Darstellung, in welcher der sittliche Sinn als unsichtbarer Gott mitten über eine sündige, freie Welt regieren muß, die er erschafft. Das Unsittliche ist nie als solches poetisch, sondern wird es nur durch irgend eine sittliche Zumischung, zum Beispiel durch Kraft.

Außerdem unterscheiden sich die Griechen noch durch eine doppelte Umkehrung von uns. Wir verlegen die sinnliche Seligkeit auf die Erde und das sittliche Ideal in die Gottheit: die Griechen geben den Göttern das Glück, den Menschen die Tugend. Die schöne Farbe der Freude, welche in ihren Schöpfungen blüht, liegt mehr auf unsterblichen Wangen, als auf sterblichen; denn wie klagen sie nicht alle über das unstäte Los der Sterblichen, über die Mühen des Lebens und über das ewige Nachsterben im Orcus! Und nur zur offenen Göttertafel der Unsterblichen auf dem Olympus blickt der Dichter auf, um sein Gedicht zu verklären und zu erheitern.

Romantische Poesie.

Wir werden den Charakter der romantischen Poesie am richtigsten bestimmen, wenn wir der Ursache nachforschen, aus welcher wir manchen Gegenstand, zum Beispiel, eine schöne Gegend romantisch nennen. Eine Statue schließt durch ihre enge und scharfe Umschreibung jedes Romantische aus; die Malerei

nähert sich demselben durch Menschengruppirungen schon mehr, und erreicht es ohne Menschen in Landschaften. Ein Garten im holländischen, französischen Geschmack erscheint nur als der Widerruf jedes Romantischen; aber ein englischer, der sich in die unbestimmte Landschaft ausdehnt, kann uns mit einer romantischen Gegend umspielen, d. h. mit dem Hintergrunde einer in das Schöne frei gelassenen Fantasie. Was ertheilt jener Legende Herder's, in welcher Maximina den schönen Himmelsgarten schaut, das romantische Gepräge? Warum nennen wir die Stelle aus Houwald's Bild romantisch, wo der Abend über das Gemälde zieht; oder jene aus Schiller's Glocke, wo die Wolken in die ausgebrannten Fenster blicken; oder die Stelle in Schiller's Tell, wo das Dichterauge von den gethürmten Gebirgsketten hinunterschweift in die langen, lachenden Kornfluren der deutschen Ebene; oder jene aus seiner Jungfrau von Orleans, wo diese verklärt die Erde verläßt, und die traurig herabgesenkten Fahnen dem Auge ihren Körper entrücken? Es ist in allen diesen Beispielen das Weite, welches der Fantasie so unbeschränkten Spielraum läßt, welches wir mit dem Namen romantisch belegen. Das Romantische ist das Schöne ohne Begränzung, und der wahrhaft romantisch unendliche Stoff ist das Verhältniß unserer Endlichkeit zum Glanzsale und Sternenhimmel der Unendlichkeit. Es ist noch ähnlicher als ein Gleichniß, wenn man das Romantische das wogende Aussummen einer Saite oder Glocke nennt, in welchem die Tonwoge wie in immer ferneren Weiten verschwimmt, und endlich sich verliert in uns selber, und, obwohl außen schon still, noch innen lautet. Der Mondschein ist zugleich romantisches Bild und Beispiel. Ist Dichten Weissagen, so ist romantisches das Ahnen einer größeren Zukunft, als hiernieden Raum hat.

Die Religion, welche den Menschen stets hinweis't auf jenes verhüllte, unbegränzte Land, ist die Mutter der Romantik; daher es mehrere romantische Gattungen gibt. So bewegt sich die indische Romantik in einer allbelebenden Religion, welche von der Sinnenwelt durch Vergeistigung die Schranken wegbrach.

Dem Indier lebt die Blume mehr als dem Nordmann ein Mensch. Darum mußte die indische Romantik mehr in dem Sinnenzauber vergehen, und wenn Mondschein und Tonverhall Charaktere des Romantischen überhaupt sind, so mag der dunkle Wohlduft die indische bezeichnen. So gehören die orientalischen Dichterwerke überhaupt mehr der romantischen als der griechischen Poesie an. Dieses gründet sich in der Vorliebe der Orientalen für das Erhabene und das Lyrische, und in ihrem Gefühle der irdischen Nichtigkeit. — Die altdeutsche Romantik fand im Schattenreiche ihrer Schauernatur, in ihren Nächten und auf ihren Gebirgen zum Gespenster-Orcus eine gränzenlose Geisterwelt, worin die enge Sinnenwelt zerfloß und versank; dahin gehört Ossian mit seinen Abend- und Nachtstücken.

Im neueren Europa wurde aber die Wirksamkeit der Gemüths- und Geisteskräfte durch die Einführung des Christenthums anders bestimmt. Diese göttliche Religion hat die erschöpfte und versunkene alte Welt wieder geboren; sie ist das lenkende Princip in der Geschichte der neuern Völker geworden, und noch jetzt, da viele ihrer Erziehung entwachsen zu sein wähnen, werden sie in der Ansicht aller menschlichen Dinge weit mehr durch deren Einfluß bestimmt, als sie selbst wissen. Ursprung und Charakter der ganzen neueren Poesie in Europa läßt sich so leicht aus dem Christenthume ableiten, daß man dieselbe eben so gut die christliche nennen könnte.

Aus dem rauhen, aber treuen Heldenmuth der nordischen Eroberer entstand durch Beimischung christlicher Gesinnungen das Ritterthum, dessen Zweck darin bestand, die Übung der Waffen durch heilig geachtete Gelübde vor jedem rohen und niedrigen Mißbrauch der Gewalt zu bewahren. Zu der ritterlichen Tugend gesellte sich ein neuer und sittsamer Geist der Liebe, als einer begeisterten Huldigung für echte Weiblichkeit, die nun erst als der Gipfel der Menschheit verehrt wurde, und unter dem Bilde jungfräulicher Mütterlichkeit von der Religion selbst aufgestellt, alle Herzen das Geheimniß reiner Güte ahnen ließ. Da das Christenthum sich nicht, wie der heidnische Götterdienst,

mit gewissen äußeren Leistungen begnügte, sondern den ganzen innern Menschen mit seinen leisesten Regungen in Anspruch nahm, so rettete sich das Gefühl der sittlichen Selbstständigkeit in das Gebiet der Ehre hinüber, gleichsam einer weltlichen Sittenlehre, neben der religiösen, die sich oft im Widerspruche mit jener behauptete, aber ihr dennoch in so fern verwandt war, daß sie niemals die Folgen berechnete, sondern unbedingt Grundsätze des Handelns heiligte, als Glaubenswahrheiten, über alle Untersuchung grübelnder Vernunft erhaben. Ritterthum, Liebe und Ehre sind hervorgegangen aus der christlichen Religion, dem Grundpfeiler aller neuern Poesie. Die bisherige äußere Welt der Alten stürzte zusammen, und in die innere stieg der Geist hinab und sah Geister. Da aber die Endlichkeit nur an Körpern haftet, und da in Geistern alles unendlich ist, so blühte in der Poesie das Reich des Unendlichen über der Brandstätte des Endlichen auf.

Aber selbst die christliche Romantik nahm andere Gestalten im Süden an als im Norden, und schuf andere Kinder in diesem, andere in jenem Leben. Die strenge Natur des Nordens drängt den Menschen in sich selbst zurück, und was der spielenden, freien Entfaltung der Sinne entzogen wird, muß bei edlen Anlagen dem Ernste des Gemüthes zu Gute kommen. Daher die biedre Herzlichkeit, womit die altdeutschen Völkerschaften das Christenthum aufnahmen, so daß es nirgends so tief in's Innere gedrungen ist, sich so kräftig wirksam bewährt, und mit allen menschlichen Gefühlen verwebt hat. Die südliche Romantik in dem klimatisch Griechenland verwandten Italien muß in einem Ariosto heiterer wehen, und weniger von der antiken Form abweichen, als die nordische in einem Shakspeare; so wie wieder dieselbe südliche sich anders und orientalisch kühner im glühenden Spanien gestaltet. Die nordische Poesie und Romantik ist eine Äolsharfe, durch welche der Sturm der Wirklichkeit in Melodien streicht, ein Geheul in Getön auflösend; aber Wehmuth zittert auf den Saiten, ja zuweilen ein hineingerissener Schmerz.

Das griechische Ideal der Menschheit war vollkommene Eintracht und Ebenmaß aller Kräfte, natürliche Harmonie. Die Neueren hingegen sind zum Bewußtsein der innern Entzweiung gekommen, welche ein solches Ideal unmöglich macht; daher ist das Streben ihrer Poesie, diese beiden Welten, zwischen denen wir uns getheilt fühlen, die geistige und sinnliche, mit einander auszusöhnen und zu verschmelzen. Die sinnlichen Eindrücke sollen durch ihr geheimnißvolles Bündniß mit höheren Gefühlen gleichsam geheiligt werden, der Geist hingegen will seine Ahnungen oder unnennbaren Anschauungen vom Unendlichen in der sinnlichen Erscheinung sinnlich niederlegen. Daher sind die griechischen Bilder, Reize, Motive, Empfindungen, Charaktere, selbst technische Schranken, leicht in ein romantisches Gedicht herüber zu pflanzen, ohne daß dieses darum den weltseitigen Geist einbüßte; aber rückwärts fände die Verpflanzung romantischer Reize keine bequeme Stätte im griechischen Kunstwerk.

Der echte Zauberer und Meister des romantischen Geisterreichs bleibt Shakspeare, und dieser schöne Mensch, der den Glauben der Geisterwelt würde erfunden haben, wenn er ihn nicht gefunden hätte, ist, wie die ganze Romantik, das Nachbild der Ebenen von Baku; die Nacht ist warm, ein blaues Feuer, das nicht verletzt und nicht zündet, überläuft die ganze Ebene, und alle Blumen brennen, aber die Gebirge stehen dunkel im Himmel. Durch den romantischen Meister Göthe zieht sich, wie durch einen angehörten Traum, ein besonderes Gefühl, als walte ein gefährlicher Geist über den Zufällen darin, als trete er jede Minute aus seiner Wetterwolke, als sehe man von einem Gebirge herab in das lustige Treiben der Menschen, kurz vor einer Katastrophe der Natur. Klopstock's Werke sind näher der romantischen als der griechischen Poesie verwandt. Herder's herrliche Legenden sind als Beispiele christlicher Romantik noch nicht gehörig gewürdigt worden. Wenn die Romantik ein Mondschein ist, so wie Philosophie Sonnenlicht: so wirft Schiller über die beiden Enden des Lebens und des Todes,

in die beiden Ewigkeiten, in die Welt vor uns und die Welt hinter uns, kurz über die unbeweglichen Pole der beweglichen Welt einen dichterischen Schein, indeß er über der Mitte der Welt mit dem Tageslicht der Reflexions-Poesie steht; wie die Sonne nur an beiden Polen wechselnd nicht untergeht und den ganzen Tag als ein Mond dämmert. Tieck gab im Sternbald fast eine Shakspearesche, humoristische Fantasie über die Fantasie. Jean Paul's Titan ist ein romantisches Riesengemälde, voll unendlicher Schönheiten; in gleich romantischem Lichte sind viele Stellen des Hesperus gehalten. Uhland's Balladen und Lieder erregen gleich jenen spanischen Gesängen ein unnennbares Sehnen in des Menschen Brust. Auch Fouqué beweget manchmal höchst wirksam die Hebel der Romantik, zumal der nordischen.

Nichts ist seltener, als die romantische Blume. Wenn die Griechen die schönen Künste eine Musik nannten, so ist die Romantik eine Sphären-Musik. Sie fordert das Ganze eines Menschen, und zwar in zartester Bildung, die Blüthen der feinsten, höchsten Zweige; und eben so will sie im Gedichte über dem Ganzen schweben, wie ein unsichtbarer aber mächtiger Blumenduft.
